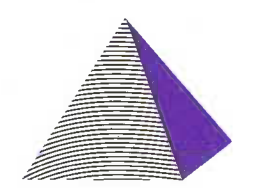


CURSUS

DES LIVRES,
DES SYNTHÈSES,
POUR COMMENCER
PAR L'ESSENTIEL

- ▲ ÉCONOMIE
- ▲ ETHNOLOGIE
- ▲ GÉOGRAPHIE
- ▲ HISTOIRE
- ▲ LINGUISTIQUE
- ▲ LITTÉRATURE
- ▲ PHILOSOPHIE
- ▲ DROIT ET SCIENCE POLITIQUE
- ▲ PSYCHOLOGIE
- ▲ SOCIOLOGIE
- ▲ SCIENCES
- ▲ DICTIONNAIRES

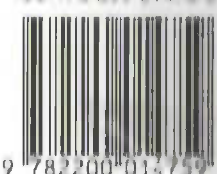
La poésie bien souvent séduit le lecteur autant qu'elle le déconcerte : comment apprécier une forme d'écriture qui parfois se dérobe, ou résiste à la lecture et à l'analyse ? Comment retrouver la filiation de certaines formes dans le poème en prose ou la poésie moderne qui apparaît abstraite et hermétique ?

Tour à tour confrontée aux deux arts majeurs et frères que sont la musique et la peinture, la poésie française est ici abordée sous un angle à la fois historique et analytique à travers des études stylistiques de poèmes. Il s'agit en effet de formuler la logique profonde, la signification des formes et des techniques propres à l'écriture poétique, le sens de l'histoire de la poésie et de ses révolutions de la Renaissance au XXe siècle, dans une démarche cohérente et progressive, aussi profitable que séduisante pour le lecteur.

L'ambition de cet ouvrage est ainsi de répondre à une double exigence : exigence universitaire, qui impose la maîtrise des techniques du commentaire, depuis le DEUG et les classes préparatoires aux grandes écoles jusqu'au CAPES et à l'Agrégation de Lettres, et exigence de la poésie elle-même, qui requiert, avant de se livrer, un certain « art de la lecture ». Naturellement, c'est grâce à une méthodologie précise et modulable que cet « art de la lecture » se construit pour chacun, et que les deux exigences se rejoignent.

David Ducros est agrégé de Lettres Modernes ; il enseigne la stylistique à l'Université de Provence.

ISBN 2-200-01475-9



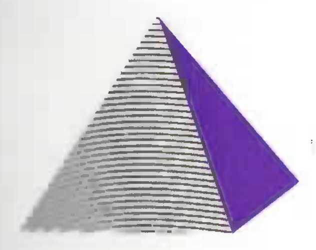
9 782200 014759

Lecture et analyse du poème

CURSUS

Lecture et analyse du poème

David Ducros



ARMAND COLIN

Introduction

L'ambition n'est pas ici d'élaborer une profonde réflexion sur ce que doit être « la poésie » considérée comme genre littéraire, mais d'aider à la connaissance et à l'approche progressive de cet objet littéraire particulier qu'est le poème.

Depuis son origine, l'écriture poétique française a connu une évolution tourmentée et chaque poème rassemble derrière lui une somme de contraintes admises et de libertés conquises qui font de lui, paradoxalement peut-être, un mélange bizarre et complexe de spontanéité et d'érudition, d'inspiration et de travail.

Aider à lire et à commenter le poème consiste donc à s'efforcer de retrouver les motivations qui poussent les poètes à employer telle forme ou telle technique. On peut, bien sûr, définir par exemple l'enjambement comme l'excroissance verbale d'un vers sur un autre, mais cette approche ne suffit pas à rendre à cette pratique son dynamisme et sa valeur. Ce simple phénomène doit se lire tantôt comme une infraction profonde à un code rigoureux, tantôt comme l'aboutissement naturel, à un moment donné, de l'histoire du vers. Quoi qu'il en soit, c'est tout un état en marche de la langue à travers la conscience individuelle d'un poète qu'il faut considérer, dans la confrontation houleuse entre la contrainte d'un mètre, d'une mesure précise, et le flux naturel du rythme linguistique. En somme, il s'agit de restituer aux techniques de l'écriture poétique une logique profonde, en fonction du sens de l'histoire et du désir propre à chaque poète.

Il est apparu fertile de rapprocher, sous la forme du diptyque, la poésie de deux arts majeurs, la musique et la peinture. Un certain nombre de termes, en effet, les font coïncider de façon troublante avec l'étude de la poésie : le rythme, la mesure, les sonorités pour la musique ; l'image, le tableau, la capacité de représentation pour la peinture. L'évocation raisonnée et approfondie de ces termes, au sujet de l'écriture poétique, ne relève pas de la simple illustration ou de la pédagogie facile ; elle permet au contraire de rendre compte des nécessités et des expériences propres à la poésie. Le « rythme » ou l'« image », par exemple, sont des notions aussi justes qu'imprécises : justes parce que la poésie, comme la musique, est un art du temps, et comme la peinture, un art de la figuration et de la représentation ; mais imprécises parce qu'elles réclament des ajustements qui détaillent le fonctionnement organique de la poésie, par différence avec la musique et la peinture.

Ce diptyque, la poésie-musique et la poésie-peinture, est complété par une annexe qui, sur le même principe, associe l'écriture poétique aux deux autres genres littéraires majeurs, le théâtre et le roman. Cette association ne semble pas aussi essentielle parce qu'elle se situe au sein même du champ littéraire, et il est évident que la problématique des genres littéraires est si complexe qu'elle ne permet pas une approche aussi fertile dans la description des traits propres à la poésie que celle qui confronte, à la racine des choses, la poésie à la musique et à la peinture.

L'ensemble est complété par quatre grandes lectures qui proposent une mise au point et un prolongement sur le motif de la poésie amoureuse, la description de l'alexandrin finissant, l'approche de la poésie baroque et les questions suscitées par une poésie dite « difficile » ou « hermétique ».

Parmi tous les poètes cités, certains noms peu connus côtoient les figures les plus illustres de la poésie française; cela tient au désir d'associer, dans la grande marche de l'écriture poétique, les artisans aux maîtres, en suggérant parfois, à le relire, que l'artisan rencontre le maître.

Je tiens à remercier, pour leur soutien et leurs conseils, Anne-Christine Tinel et Joëlle Gardes-Tamine.

PREMIÈRE PARTIE

La poésie-musique

1 L'art du vers, ou la poésie comme langue cadencée et rythmée

1. AU MOYEN AGE, L'ÉCLOSION DE LA POÉSIE FRANÇAISE S'ACCOMPLIT À TRAVERS LA MUSIQUE ET LE CHANT

Parler de poésie en regard de la musique ne relève pas de la simple illustration ou du simple rapprochement de deux formes d'art à certains égards comparables.

La musique, dès qu'elle existe à travers le chant, c'est-à-dire à travers la voix, requiert un texte non pas parallèle à la mélodie, mais substantiellement lié à celle-ci. La tradition de l'opéra, et de la chanson en général, est suffisamment vivace aujourd'hui pour que cela nous paraisse évident. Il fut même un temps, assez long, entre deux et trois siècles, où l'histoire de la musique et de la poésie occidentales n'ont fait qu'une : du XII[e] au XIV[e] siècle, mélodie et poème fusionnent, avant l'indépendance du texte récité (pré-Renaissance et Renaissance), et avant l'apparition de concerts de musique seulement instrumentale. Le chant acquiert ensuite une relative indépendance, s'incarnant dans des genres aussi divers que la chanson, l'opéra ou les hymnes sacrés.

Cette fusion initiale entre le poème et la mélodie a su conserver l'idée d'une *mystique* musique-poésie à l'œuvre même après le découpage formel en genres bien définis. Il y a là un trouble auquel furent sensibles les grands poètes européens, surtout au cours de la période qui a vu s'organiser une nouvelle donne poétique et musicale. Dante s'est déclaré ainsi particulièrement sensible à la *cantio*, comprise comme une « réalisation parfaite de la poésie, sublime assemblage de tous les éléments de la musique et du langage », révélant « l'analogie profonde et pertinente de l'ordre providentiel » (P. Zumthor, 1972). Le créateur de l'époque médiévale, dès qu'il s'exprime à travers des mots et une ligne mélodique, crée une tradition non univoque, à la fois littéraire et musicale ; et l'on comprend mieux ainsi la noble neutralité des termes « troubadour » ou « trouvère ». Que ce soit en langue du sud, d'oc (troubadour), ou du nord, d'oïl (trouvère), ce poète-musicien doit son nom à la racine *trobar* « trouver, composer » : il est celui qui invente et dispose la matière poétique en mots et en mélodies, ce créateur que le XIX[e] siècle tente plus tard de ranimer derrière le prestige du « génie », dont l'ampleur dépasse la catégorie des mots, de la musique, ou d'autres formes d'expression artistique.

Cette fraternité entre les mots du poème et la musique marque naturellement de son empreinte l'évolution historique du vers français, depuis son indépendance à

l'égard des contraintes et des règles de plus en plus complexes de toute composition musicale. Cette fraternité souligne une analogie profonde : poésie et musique sont toutes deux des arts de la durée, et à travers elles se dresse le défi constant de maîtriser cette durée. Si le vers apparaît souvent comme une forme linguistique artificielle et difficile à maîtriser, dans la lecture comme dans l'analyse, c'est bien parce qu'il obéit à des contraintes qui n'ont d'autre but que de *mettre en forme* la langue dans le temps, c'est-à-dire au sein d'une durée soigneusement composée et pensée comme cohérente. En somme, l'histoire du vers français est faite de *cadres* offerts à la parole poétique afin de manipuler le temps, avec une constance et une rigueur qui n'oublient jamais la sœur musique.

Pourquoi cette constance? On pourrait penser que le détachement progressif des mots et de la musique rende la possibilité et la facilité d'une parole soudainement libérée des contraintes qu'impose cette maîtrise de la durée. Ce serait oublier la valeur particulière, par tradition, de la poésie, marquée par son détachement à l'égard de la langue courante : de l'emploi quotidien à l'emploi poétique, les mots par eux-mêmes ne tranchent pas. C'est leur disposition, leur *arrangement* entre eux qui doit les placer au-dessus de l'ordre courant, au cœur d'une durée préparée et arrangée, sorte de langue supérieure.

La transition est longue, entre le milieu du Moyen Age et la Renaissance, du XIIe au XVIe siècle. On peut considérer que les XIVe et XVe siècles s'emploient à modifier les formes médiévales et à les préparer aux innovations et aux expériences de la Renaissance. Le détachement des mots et de la musique doit être regardé comme un véritable bouleversement de ces formes médiévales, d'autant qu'il s'accomplit assez tôt et assez brutalement : dès le XIVe siècle, Guillaume de Machaut (1300-1377) engage la composition séparée de pièces récitées et morceaux chantés.

L'homme est à la fois musicien et poète, et marque profondément l'histoire de la musique comme de la poésie. Sans s'attarder sur le musicien, on peut noter qu'il installe la polyphonie moderne, c'est-à-dire qu'il bâtit une musique où chaque voix, chaque ligne mélodique acquiert une véritable indépendance. Parallèlement, il détermine de façon durable en poésie des formes fixes comme le rondeau ou la ballade, apparues seulement à la Renaissance. Guillaume de Machaut, poète et musicien, prépare et met en place l'histoire détachée de la musique et la poésie. On pourrait en premier lieu y voir un paradoxe, mais cette entreprise qui consiste à rendre l'autonomie aux mots et à la musique témoigne plus d'une double exigence artistique brutalement apparue et rendue consciente que d'un effritement de l'union musique-poésie, destinée de toute façon au bouleversement. Très simplement, Guillaume de Machaut distingue donc « ballade notée » et « ballade non notée ».

2. LA LANGUE FRANÇAISE ET LE GÉNIE DU « MÈTRE »

Une fois la langue française détachée des contraintes propres au chant et aux exigences de la musique, se pose un grave problème : quels sont les moyens dont

elle dispose pour, affranchie des lois musicales, accéder malgré tout au statut d'art de la durée? En somme, quelle peut être l'unité naturelle de la langue qui puisse l'inscrire au sein d'une durée pensée et travaillée?

Le caractère *syllabique* de la langue française, dans la constitution des vers chantés, est apparu très tôt, dès les premières traditions de chant d'église. C'est pourquoi les œuvres composées pendant le Moyen Age observent déjà cette adéquation entre les mesures de la mélodie et le *mètre* des vers, soigneusement régulier. Les mètres les plus fréquents sont courts et fixent un nombre pair de syllabes, généralement six ou huit. Les premiers temps de la poésie française encore chantée témoignent donc d'une pratique déjà formée au maniement de la langue en termes de nombre de syllabes appliqué à un mètre, c'est-à-dire à une mesure déterminée. L'hexasyllabe (hexa = six) et l'octosyllabe (octo = huit) peuvent être regardés comme des mètres primitifs, avant même le détachement des mots et de la musique.

2.1. LES ERREMENTS DE LA POÉSIE NÉO-ANTIQUE PENDANT LA RENAISSANCE

Après ce détachement opéré au XIVe siècle et généralisé au cours du XVe siècle, le syllabisme maintient l'unité du vers à travers la constitution de mètres réguliers; une frange importante, néanmoins, de poètes-théoriciens de la Renaissance, pendant le XVIe siècle, remet en question le caractère organique d'un mètre construit sur une suite régulière de syllabes. Non plus associé fraternellement à la mélodie, le vers doit retrouver, estiment-ils, une légitimité musicale, et échapper à cette plate continuité syllabique. L'Antiquité, remise à l'honneur et à la mode au cours de la Renaissance, incite ces poètes-théoriciens à assimiler les principes de la nouvelle poésie française à l'ancienne poésie gréco-latine, où la métrique s'appuie non pas sur la syllabe mais sur des mesures de quantités brèves et longues. Or, le français n'est pas une langue qui repose sur ce principe de quantités où s'opposent longues et brèves; la syllabe en demeure l'unité la plus significative et la plus naturelle. L'initiateur de cette tendance au retour à l'Antiquité fut le poète Jean Antoine de Baïf (1535-1589), et sa tentative se comprend mieux si l'on considère le trouble qui a suivi le détachement des mots et de la musique. Ronsard, à la même époque, confie un recueil entier, *Les Amours*, à plusieurs compositeurs contemporains afin de mettre en chant ses vers. Comme nostalgique de la belle fusion médiévale des mots et de la musique, il écrit d'ailleurs dans son *Art poétique* : « la poésie, sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » Jean Antoine de Baïf a donc lancé un véritable courant nouveau sur de mauvais principes linguistiques. Autrement dit, il a oublié les principes linguistiques pour mieux retrouver la musique : il crée en 1570 avec l'aval du roi Charles IX une institution nouvelle, l'Académie de poésie et de musique, destinée à restaurer la belle fusion médiévale. Dans le fond, il rêve de modeler la langue poétique sur des unités longues et brèves tout simplement parce que la musique elle-même s'appuie sur ce principe d'opposition entre

valeurs longues et brèves. Retrouver la métrique gréco-latine, pour Baïf, n'a de sens que pour mieux agréger aux principes de la langue ceux de la musique.

Dans cette optique, qui tient plus du désir que de la linguistique raisonnable, Baïf ne craint pas d'écrire des vers qui, sous l'œil froid du gratte-syllabe ne comptent pas moins de seize syllabes ;

« Tout ce qui vit d'ici bas de la mort a crainte, l'abhorrant » (Lote IV, 2e partie, I, p. 150).

En souhaitant forger une langue poétique rêvée, intermédiaire entre les mots et la musique, Baïf et les poètes qui le suivent — ils furent nombreux — aboutissent à une impasse révélatrice : peu fructueuse et vite refermée sur elle-même, cette impasse laisse deviner le trouble des poètes qui au cours de la Renaissance ont dû se forger une nouvelle conscience linguistique, entre le syllabisme ancien et des rêves de musicalité, alors même que la musique se séparait, depuis le XIVe siècle, des poèmes seulement récités.

2.2. LA RENAISSANCE ET LA SOUVERAINETÉ EN MARCHE DES MÈTRES LONGS, DÉCASYLLABE ET ALEXANDRIN

Les XVe et XVIe siècles, c'est-à-dire toute la Renaissance, marquent donc une transition entre la séparation des mots et de la musique entamée au XIVe siècle, et le XVIIe siècle. Une transition entre l'œuvre médiévale, totale à sa façon, dont le vers n'est qu'un élément, et le vers classique du XVIIe siècle. Ce vers classique représente un modèle dans l'histoire du vers français puisqu'il formalise et récapitule toutes les avancées et les recherches de la Renaissance, et que c'est à partir de lui que toutes les audaces du XIXe et même du XXe siècle se formulent. Le XVIIIe siècle doit être tenu comme néo-classique, dans la mesure où il poursuit assidûment le modèle classique du siècle précédent.

Malgré les initiatives de Jean Antoine de Baïf, la grande majorité des poètes du XVIe siècle, à commencer par ceux du groupe de la Pléiade, n'a pas renoncé au mètre syllabique. Dans cette perspective, un fait remarquable est à noter entre la fin du Moyen Age et la Renaissance, c'est la généralisation et l'emploi de plus en plus courant de mètres qui renouvellent les anciens hexa- et octosyllabes : le décasyllabe, mètre de dix syllabes, et l'alexandrin, mètre de douze syllabes. Le mètre gagne donc une ampleur syllabique jusque-là peu connue et peu utilisée, les vers de Baïf et de ses disciples ne respectant pas la structure, l'ossature d'un mètre déterminé. Le décasyllabe et l'alexandrin portent avec eux une contrainte capitale dans l'histoire du vers : la césure. Sans entrer pour l'instant dans le détail des différents types de césures et de leur évolution, observons sa stabilité en place médiane dans l'alexandrin, qu'elle divise en deux *hémistiches* de six syllabes chacun :

« J'aime à faire des vers, // et me lever matin » (Olivier de Magny).
h1 césure h2

Le décasyllabe, lui, offre un découpage en quatre syllabes plus six syllabes autour de la césure :

« De corps en corps // sur les flammes d'Amour » (Maclou de Lahaye)

largement majoritaire pour quelques cas où cette scission s'inverse en 6 plus 4. Il faut comprendre cette césure comme un écho, à l'intérieur du vers, de la rime. En somme, chaque hémistiche est un vers en puissance, comme peut le montrer la division interne du décasyllabe en 4 plus 6, multiples pairs, plutôt qu'en 5 plus 5. Ainsi apparaît toute une gamme déclinée de mètres soit simples, soit composés de deux hémistiches, de six à douze syllabes. On peut noter l'autorité naturelle des chiffres pairs, dans la constitution syllabique de ces mètres.

Toute la tâche du XVIIe siècle va consister à mettre au point la forme de ces différents types de mètres hérités de la Renaissance et, à travers elle, du Moyen Age. Ce XVIIe, Grand Siècle, ou siècle du classicisme, agit comme une refonte raisonnée des différentes voies explorées avant lui. Le regard rétrospectif qu'il nous est permis de jeter sur l'évolution du vers français depuis la Renaissance admet comme *norme* celle du XVIIe siècle. Cela a déjà été souligné, mais il est essentiel de reconnaître que l'histoire du vers, tels que d'autres registres de l'histoire humaine, voit se construire un pôle magnétique : les évolutions et révolutions ultérieures du vers, aux XIXe et XXe siècles, s'accompliront à partir des normes classiques, alors que la conscience des moyens linguistiques à l'œuvre dans le mètre, en marche depuis la fin du Moyen Age et à travers la Renaissance, aboutit à ces mêmes normes.

Il est définitivement acquis, à ce moment, au sortir de la Renaissance, que le mètre du vers français s'appuie sur un nombre précis et régulier de *syllabes*. L'unité de la syllabe est alors souveraine dans le mètre, comme la pierre est l'unité du mur, et ceci mérite réflexion : la nostalgie de la musique, dans la poésie seulement récitée, apparaissait clairement dans les désirs et les initiatives du courant mené par Jean Antoine de Baïf ; nostalgie d'une musique comme perdue, laissée à sa vie propre. Derrière cette musique perdue, c'était la *musicalité* de la langue que cherchait à animer ce même courant de poètes-théoriciens. Ce n'est qu'un siècle plus tard, au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle, que renaît le désir de ranimer la musicalité naturelle de la langue au sein même des contraintes métriques du vers ; or, ce désir s'éveille non plus selon le souvenir nostalgique ou l'utopie de la musique, comme ce fut le cas pour Baïf, mais à travers une pratique orale, celle du théâtre. Cette pratique, sans remettre en cause le caractère syllabique du mètre, laisse apparaître à l'intérieur même de ce mètre, les possibilités offertes par le *rythme* naturel de la langue.

2.3. LE XVIIe SIÈCLE, « GRAND SIÈCLE » OU « SIÈCLE CLASSIQUE » : L'IDÉAL ET LES RÈGLES DU MÈTRE CLASSIQUE

La mise en place théorique du vers français s'accomplit pendant la première moitié du XVIIe siècle, c'est-à-dire *après* les tentatives de Baïf et de son école, et

avant le grand essor de la pratique du théâtre en vers. Cela explique sans doute la souveraineté du caractère syllabique du mètre dans la théorie classique. On parle d'ailleurs volontiers de *théorie* classique, à cause de son caractère absolu, voire dogmatique, puisqu'elle érige et dicte des règles; mais aussi vraisemblablement à cause de son goût pour une certaine abstraction de la langue. En effet, pour tout ce qui touche au mètre, sa définition s'établit à travers un *nombre* stable et fini de syllabes, à partir duquel se distribuent, en amont, les pauses de la césure et de la rime, en aval, les strophes du poème.

Mais cette *théorie* ne doit pas faire oublier l'importance de la pratique poétique, vivante et abondante, par ceux-là mêmes qui représentent le mieux cette mise en place du mètre et du vers classique. On le voit bien, il faut distinguer soigneusement l'emploi des mots « mètre » et « vers », le premier n'étant pas équivalent au second, puisque « mètre » désigne précisément la *mesure* qui rassemble un nombre fixe de syllabes. Cette mesure s'accorde le plus souvent à la longueur du vers — un mètre de huit syllabes correspond bien à un octosyllabe —, mais on peut considérer également que l'alexandrin est un vers constitué de deux mètres de six syllabes chacun, le mètre correspondant alors à chaque hémistiche. Il faut donc bien s'entendre sur la valeur et l'emploi de ce mot, qui désigne une unité formée d'un nombre fixe de syllabes. Parler de « vers » revient à tenir compte de tout ce qui le constitue : mètre, mais aussi pour l'essentiel à l'époque classique, rimes et strophes.

2.3.1. Malherbe et Boileau : le maître puis le disciple

Deux auteurs incarnent cette mise en place théorique et pratique du vers classique : Malherbe (1555-1628) et Boileau (1636-1711). Ils ne peuvent pas être historiquement associés puisqu'ils ne vivent pas au même moment, et que l'étendue chronologique de leurs vies ajoutées couvre un siècle et demi. Tous les deux se complètent néanmoins dans leur conception du vers, Nicolas Boileau poursuivant la tendance du maître Malherbe. Tous les deux, aussi, sont poètes et théoriciens, et il est intéressant de voir comment ils délivrent leurs points de vue théoriques à travers leur pratique du vers : nulle séparation entre l'idée et le geste; la théorie trouve alors une belle légitimité à travers la forme organique du vers qui la formule.

L'ossature du vers classique est bien ce *mètre* souverain, qui nous occupe ici pour l'essentiel, et dont l'unité incontestable est la syllabe. Malherbe lui-même, attaché à l'artisanat de la création poétique, se définit comme un « bon arrangeur de syllabes ». Il faut donc mentionner, dès cette époque, l'inadéquation du terme « pied » pour désigner les syllabes contenues dans un vers. Ce mot renvoie principalement, pendant la Renaissance, aux quantités brèves et longues de la poésie gréco-latine, où le « pied », groupement de syllabes, est l'unité de chaque mesure. Cette unité n'étant pas valide pour rendre compte du mètre français, l'emploi de ce terme constitue, depuis l'échec de Baïf, un latinisme à éviter dans tout commentaire.

2.3.2. Les grandes réformes au secours des fragilités de la langue

Pour définir fermement ce que doit être, à son époque, le mètre, Malherbe entame et met en place une véritable réflexion sur ce qui doit constituer la syllabe.

• *La rencontre de deux voyelles*

Il ne s'agit pas de bouleverser la nature même de la syllabe, mais de soumettre à une pensée réformatrice un point précis et délicat : la rencontre, dans un mot, ou entre deux mots, de deux voyelles, rencontre peu stable depuis le Moyen Age. On peut considérer ce fait comme un point de détail, mais la définition même de la syllabe, et donc du mètre, est soumise à des fluctuations, selon la position adoptée par les poètes sur cette rencontre entre deux voyelles. Ainsi le XVIe siècle voit coexister plusieurs pratiques qui rendent élastique le compte des syllabes dans un mètre, ou qui permettent aux poètes une certaine souplesse dans la composition de ces mètres.

— Entre deux mots, la dissonance de l'hiatus

Entre deux mots, la rencontre de deux voyelles (fin du premier mot/ début du second) s'appelle *hiatus*. Ce hiatus est toléré pendant le XVIe siècle :

« Qui a vu quelquefois un grand chêne asséché » (Du Bellay).

Malherbe l'interdit, certainement pour affermir la notion même de syllabe, la rencontre entre deux voyelles étant phonétiquement précaire : la première voyelle risque de s'élider (élision = chute) au profit de la seconde. Cette précaution, qui peut sembler futile, témoigne d'un état de la langue — le Moyen Age n'est pas si loin — où le découpage syllabique manque de fermeté. Le syllabisme étant souverain dans la définition du mètre, Malherbe ressent le besoin de raffermir les contours de l'unité-syllabe. Le mètre classique admet phonétiquement la succession de deux voyelles entre deux mots seulement si une consonne vient graphiquement s'intercaler entre elles. Même si cette consonne ne se prononce pas, elle constitue un *garde-fou* orthographique qui préserve un net découpage syllabique. On peut donc lire :

« Les Loups firent la paix avecques les Brebis » (La Fontaine)
« De me l'avoir promis, et vous rire de moi » (Malherbe);

cette consonne peut être un « h » aspiré :

« J'avais toujours fait compte, aimant chose si haute » (Malherbe).

La théorie naissante avec Malherbe est donc soigneusement vigilante à l'égard des voyelles, phonétiquement plus précaires que les consonnes; elles sont un élément de fragilité dans la conception strictement syllabique de l'époque.

— A l'intérieur d'un mot, les règles d'une prononciation érudite; diérèse et synérèse

A l'intérieur d'un mot, il arrive que deux sons vocaliques (= voyelles) se touchent, comme, par exemple, dans « harmonieux ». La prononciation courante d'aujourd'hui comprime le son /i/ en semi-voyelle /j/, et l'on comptera trois syllabes dans ce mot : « har/mo/nieux ». La prononciation savante aux XVIe et XVIIe siècles impose une réalisation différente de cette voyelle /i/, qui forme avec la consonne qui la précède une syllabe à part entière, et le mot compte alors quatre syllabes : « har/mo/ni/eux ». Ce phénomène s'appelle la diérèse. A l'inverse, la contraction de cette première voyelle, que la langue a opéré naturellement pour la

majorité des mots depuis le XVIe siècle, s'appelle la synérèse (syn = avec, en même temps). Les mots « ouvrier », « sanglier », « meurtrier », par exemple, aux XVIe et XVIIe siècles comptaient trois syllabes ; certaines régions de France, méridionales en particulier, demeurent proches de cette prononciation, mais la synérèse est désormais de mise dans la langue courante, et réduit ces mots à deux syllabes. Sur ce point, Malherbe n'a pas agi comme un réformateur sévère ; il a simplement repris et fini la tradition inaugurée par les poètes de la Pléiade pendant le XVIe siècle : les diérèses et les synérèses sont conditionnées par l'étymologie des mots, latine en particulier.

Si le mot latin comporte deux syllabes distinctes, la diérèse est de rigueur ; s'il n'en comporte qu'une, et que la première des deux voyelles françaises n'est apparue que plus tard, la synérèse contracte le mot pour le rapprocher du latin. Il faut lire ce vers ainsi :

« Mais vous avez le cœur // d'u/ne/ fiè/re/ li/onne »

« Fière » ne compte que deux syllabes, de « fĕ/rum » ; et « lionne » trois, de « lē/o ».

Il faut être attentif, dans le commentaire ou la lecture, aujourd'hui, de ces vers, à deux phénomènes particuliers : la diérèse et la synérèse contractent ou dilatent le mot d'une syllabe par rapport à l'usage qui est le nôtre ; la reconnaissance d'un mètre étant essentielle pour la juste appréciation du vers, il est important de tenir compte de ces deux phénomènes pour ne pas transformer un alexandrin en mètre de onze ou treize syllabes. Nous ne sommes plus familiers, comme les poètes savants des XVIe et XVIIe siècles, de l'étymologie latine. Pour le juste compte des syllabes d'un mètre on peut donc procéder par rapprochement avec des mètres immédiatement voisins ; dénombrer onze syllabes dans un mètre entouré d'alexandrins laisse présumer de l'existence d'une diérèse au sein des mots qui le composent.

Une deuxième précaution consiste à distinguer ce phénomène de diérèse/synérèse selon la nécessité qui pousse chaque poète à s'y plier : de façon quasi systématique, l'alternance entre les deux, nous l'avons vu, est dictée pendant les XVIe et XVIIe siècles par des considérations étymologiques. Le poète n'a pas le choix, et obéit ici à l'une des caractéristiques obligées du « style poétique ». De moins en moins tenus, au cours du temps, au fil qui les rattache à la poésie antique, les poètes s'affranchissent de cette obligation pendant le XIXe siècle. La diérèse et la synérèse peuvent toujours se faire d'après le mot latin, mais d'autres possibilités apparaissent, purement sonores : diérèse et synérèse s'emploient pour agir sur le mot comme on peut agir sur une matière sonore, en étirant ou contractant volontairement ces rencontres de voyelles afin de suggérer par le son le sens du mot — vieux rêve de poète —, de rappeler une prononciation ancienne ou artificielle, ou de mettre en valeur, plus simplement, un mot à l'intérieur du vers. Cette liberté s'accorde au *choix* du poète, choix stylistique bien loin de la contrainte d'usage aux XVIe et XVIIe siècles. On peut lire ainsi au XIXe siècle :

« J'o/se/rais/ ra/mas/ser// le /fouet /de/ la /sa/tire » (Musset)

où, par synérèse, le mot « fouet » se ramasse en une syllabe ; à l'inverse, la diérèse étire artificiellement « violon » dans les vers de Verlaine :

« Ces/ san/glots/ longs, //des/ vi/o/lons //de/ l'au/tom/ne ».

Rimbaud fait rimer ces deux vers en alternant synérèse et diérèse :

« Je ne parlerai pas, je ne penserai rien ;
(...) Et j'irai loin, bien loin comme un bohémien. »

Au XXe siècle, cette pratique se poursuit dans la poésie versifiée ; un octosyllabe de Valéry, par exemple, se compose de deux mots, « Pa/ti/en/ce, pa/ti/en/ce » (*Palme*, dans *Charmes*). Le commentaire, ou la lecture, doivent donc apprendre à évaluer l'existence, le sens d'une diérèse ou d'une synérèse selon les nécessités d'ordre historique, étymologique (XVIe-XVIIe s.) ou plutôt stylistique (XIXe-XXe s.) qui les déterminent.

• *La faiblesse congénitale du e muet, voyelle fatiguée*
Parmi les voyelles de la langue française, il en est une qui est particulièrement fragile, et qui se voit soumise à des considérations d'emploi plus déterminées encore par Malherbe : le e muet. Le XVIe siècle, à son égard, est fort souple ; toujours entre deux mots, il s'élide naturellement déjà devant une voyelle, et ne compte pas :

« Je ressembl(e) au chasseur qui voit la beauté nue » (Amadis Jamyn).

Or, devant consonne, deux possibilités restent offertes au poète : soit il demeure, et forme avec une ou deux consonnes une syllabe à part entière :

« Fran/ce/, Fran/ce/, réponds à ma tris/te/ querelle » (Du Bellay),

soit il s'efface :

« Elle ne paît d'un bien fantastiqu' mes esprits » (Jodelle).

Le mot « fantastique » ne compte plus que trois syllabes au lieu de quatre. Cette chute du e muet, qui s'appelle *élision* devant voyelle, est nommée *apocope* devant consonne.

De ces trois possibilités, Malherbe n'en conserve que deux, qu'il distribue de façon catégorique ; devant voyelle, le e muet final doit s'élider ; devant consonne, il doit demeurer. L'apocope est donc éliminée. Malherbe ajoute une contrainte supplémentaire à cette distribution : la césure ne doit pas s'effectuer après un mot qui conserve son e muet final, devant consonne. Ce type de vers :

« Soyez chas/tes // comme la tourterelle » (Molinet)

est rejeté. Malherbe agit ici en rendant symétriques la césure et la rime : le e muet à la rime n'est jamais accentué, et ne peut donc former une syllabe à part entière ; il est décidé, par symétrie entre la césure et la rime, que le e muet à la césure ne doit apparaître que devant voyelle, c'est-à-dire en s'élidant.

Entre deux mots, la théorie classique veille donc à ce qu'aucune ambiguïté ne vienne perturber le compte des syllabes : les voyelles et plus particulièrement le e muet final d'un mot, éléments phonétiquement précaires, trouvent des conditions d'emploi établies en s'appuyant sur la stabilité des consonnes : consonne, même muette et seulement graphique, entre deux voyelles qui risquent de former un hiatus ; ou consonne après e muet, seule façon pour lui de se maintenir et de former syllabe, puisqu'il s'élide devant voyelle.

2.3.3. Lecture : Malherbe et l'alexandrin classique en action

« Tous vous savent louer, mais non également :
Les ouvrages communs vivent quelques années :
Ce que Malherbe écrit dure éternellement. »

Ces trois vers achèvent un poème que Malherbe lui-même écrit à la louange du jeune roi Louis XIII, en 1624. Le poète se cite à la troisième personne, et se place comme un personnage indépendant ; plus précisément, il se considère, objectivement, dans son activité de poète. Mieux qu'un simple effet de narcissisme, cette mise à distance de lui-même témoigne de ce souci : écrire des vers et *en même temps* se considérer et se montrer comme un auteur légitime ; « Je fais des vers, et regardez-moi, j'ai conscience des moyens que j'utilise », voilà qui pourrait paraphraser ce procédé. En somme, Malherbe propose un *art poétique*, c'est-à-dire une pratique raisonnée de l'écriture en vers, mais un art poétique *en action*.

On peut donc lire ces vers comme représentatifs du modèle classique que Malherbe inaugure, pour ce qui est de la *métrique* (l'art des mètres employés). Le lecteur d'aujourd'hui n'aura pas de difficulté à dénombrer douze syllabes dans chacun de ces trois vers, le e muet s'élidant naturellement devant voyelle :

« Ce/que/ Mal/herb'/ é/crit/ du/r'é/ter/nel/le/ment ».

Il s'agit donc de trois alexandrins, nettement délimités par la syntaxe, c'est-à-dire par la disposition linéaire et l'articulation des mots et groupes de mots dans la phrase : la ponctuation souligne cette disposition en groupes de sens. Avant le point final, chaque alexandrin se termine par deux points qui en même temps achèvent une unité logique de sens et en annoncent une autre sous le signe de la conséquence et de la démonstration. La ponctuation rend visible l'organisation syntaxique de la phrase à travers les mètres employés ; chaque alexandrin est soigneusement délimité ; la pause que marquent les deux points laisse penser que la structure métrique de l'alexandrin demeure sensible même à travers une lecture seulement orale de ces vers.

A l'intérieur de ces trois alexandrins, une seule virgule vient souligner la syntaxe, dans le premier ; dans le deuxième, « Les ouvrages communs » (premier hémistiche) est le sujet grammatical du second, « vivent quelques années » ; de même que dans le troisième, « Ce que Malherbe écrit » (premier hémistiche) est le sujet de « dure éternellement ».

La syntaxe de la langue se plie donc d'une part au nombre de syllabes déterminé par le mètre choisi — ici l'alexandrin —, et d'autre part aux pauses

obligées et fixes que sont la césure à l'intérieur, et la rime à la fin du vers. Cette conception rigoureuse du mètre découpe naturellement des symétries, autour de la césure, entre les hémistiches. Ces symétries portent déjà en elles une logique que la langue n'a plus qu'à exploiter : on pourrait envisager de ne lire ici que le premier hémistiche des trois alexandrins, ce qui donnerait la succession « Tous vous savent louer — Les ouvrages communs — Ce que Malherbe écrit ». Ces trois hémistiches possèdent en commun un trait, ils récapitulent tout ce qui peut s'écrire à la louange du roi. Un tri naturel s'opère du premier au troisième sur le mode de l'opposition entre « Tous », les « ouvrages communs » et « Ce que Malherbe écrit ». Le troisième est une chute qui met en valeur « Malherbe » contre « Tous », et « Ce qu'(il) écrit » contre « Les ouvrages communs ». Ce renversement de valeurs se double d'une symétrie grammaticale déjà relevée entre le deuxième et le troisième vers, sujet/verbe pour premier/second hémistiches. La syntaxe exploite également la symétrie dans chaque second hémistiche : « vivent quelques années » se superpose à « dure éternellement ». Chaque verbe se place immédiatement après la césure ; « vivent » et « dure » se confrontent donc, et le complément circonstanciel souligne cruellement la distance qui sépare l'un de l'autre, « quelques années » contre « éternellement ». Ce qui ne fait qu'un temps est opposé à l'éternel ; le commun (pluriel de « vivent ») à l'élite (singulier de « dure »).

Ces trois alexandrins sont révélateurs d'une certaine vision du vers : strictement syllabique, le mètre s'érige comme une forme fixe et absolue dans son immobilité ; toute la force du poète consiste donc à fondre la langue et sa syntaxe à l'intérieur de cette forme et, par là, à exploiter des symétries, des correspondances contenues en germe, virtuelles, portées par les bornes nettes du syllabisme, de la rime et de la césure.

On comprend les précautions prises par Malherbe dans la définition qu'il ordonne de la syllabe, afin qu'aucune ambiguïté ne vienne troubler ni l'écriture — le poète n'a plus le choix comme au XVIe siècle — ni la lecture ; le mètre devient un édifice linguistique fondé sur la ferme unité des syllabes, elles-mêmes distribuées en nombre exact selon le mètre choisi. La langue, selon la théorie et l'idéal classiques, se plie en somme à une mathématique. Cette mathématique s'appuie sur des frontières elles aussi déterminées, la césure (pour les vers longs, décasyllabe et alexandrin) et la rime, qui commandent le déroulement de la syntaxe. On peut envisager l'existence d'une *géographie* particulière du mètre, lorsque la syntaxe exploite les symétries abstraites des hémistiches, de la césure et de l'ordre des syllabes dans le vers. Cette géographie est celle qui permet la superposition et la correspondance, dans les trois vers cités, des verbes « vivent/dure », des compléments circonstanciels et des structures grammaticales sujet/verbe, par exemple.

*2.3.4. Lecture : Boileau et la stratégie de l'*Art poétique

La mise en place du vers classique fut longue, et Boileau, l'autre grande figure du classicisme en poésie avec Malherbe, n'écrit un *Art poétique* que dans le dernier tiers du XVII[e] siècle, en 1674. Le principal intérêt de cet ouvrage est la récapitulation qu'il propose, à peu près complète, des règles fixées par Malherbe dans

l'exercice de la création en vers ; Boileau s'astreint en même temps à cette discipline et compose cet *Art poétique* en vers réguliers. Comme Malherbe précédemment, il place l'écriture en vers comme sujet de ses vers ; et nulle séparation ici ne vient troubler l'union de la théorie et du geste.

On y retrouve, pour ce qui touche au mètre, la nécessité exprimée du respect de la césure et de la rime, d'un découpage syllabique net :

> « Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.
> Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
> Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée. »

La langue mime ici la doctrine exprimée ; les deux premiers vers se découpent symétriquement autour de trois virgules placées à la césure, à la rime, à la césure, pour s'achever par un point, naturellement placé après le mot « repos ». « Le sens coupant les mots » exprime en un hémistiche cette subordination de la syntaxe autour des bornes fixes de la césure et de la rime. Les deux vers suivants évoquent le danger du hiatus ; le *choc* de deux voyelles est figuré, rendu *visible*, à travers la superposition stricte du mot « voyelle » répété à la césure ; les deux seconds hémistiches font correspondre, par la place occupée, les mots « à/en » derrière la césure, septième syllabe du vers, et « hâtée/heurtée », à la rime. La répétition et les mots voisins par leur sonorité vocalique exploitent cette *géographie* repérée du vers qui permet de tracer des symétries et des correspondances que la langue n'a plus qu'à honorer.

C'est en se pliant à cette discipline que la langue acquiert, selon la théorie classique, le statut particulier de langue poétique ; l'hommage rendu à Malherbe par Boileau passe par ces mots :

> « Par ce sage Écrivain la Langue réparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée. »

Il s'agit bien d'accomplir une *restauration* — « Langue réparée » —, grâce à laquelle la « Langue » s'accorde à « l'oreille ». On peut le remarquer une nouvelle fois, les mots « Langue » et « oreille » correspondent ici par leur place dans le vers, au centre du second hémistiche, aux syllabes huit et neuf dans l'ordre du mètre. Boileau suggère par cette symétrie la proximité, si ce n'est la fusion, de ces deux mots : le souci de la musique n'est pas éliminé ; mais, loin de Baïf, cette musique strictement syllabique des classiques est très abstraite. Elle s'incarne dans ce désir d'*harmonie* qui les poursuit, et qui correspond davantage à un *ordre* général de la langue, intellectuel et réglé, plutôt qu'à une recherche et à une nostalgie du chant d'autrefois.

2.4. A CHAQUE TYPE DE MÈTRE CORRESPONDENT UNE TESSITURE ET UNE MANIÈRE PARTICULIÈRES

Il est important, pour bien rendre compte du caractère particulier de la poésie à l'époque classique, au XVIIe siècle, de distinguer les différents types de mètres

employés. L'héritage du Moyen Age est vaste et, surtout, ne permet pas de classer véritablement ces mètres selon des critères précis. Au début de la Renaissance, les poètes ont la possibilité d'utiliser toutes sortes de mètres, généralement courts. Une tendance s'opère naturellement vers l'emploi très fréquent de mètres pairs, de six, huit et dix syllabes. Les poètes de la Pléiade utilisent souvent aussi un vers impair, l'heptasyllabe (hepta = sept), qui se spécialise cependant peu à peu dans des formes où la poésie est encore chantée, comme le cantique, l'ode ou la chanson.

C'est à ce moment que les poètes envisagent de façon réfléchie l'emploi de tel ou tel type de mètre. De plus en plus, ce choix devient déterminant, et le XVIIe siècle classique ne fait qu'approuver et accentuer ce phénomène, déterminant dans l'accord entre un *type de mètre* particulier et le *genre* auquel souhaite correspondre le poème. Tout naturellement, les genres nobles, comme l'épopée, ou d'inspiration sérieuse, adoptent les mètres les plus longs. C'est pourquoi le décasyllabe jouit au début de la Renaissance du statut de « vers héroïque ». Le cadre plus étroit offert par l'hepta (7) ou l'octosyllabe (8) convient mieux à une inspiration plus légère, voire satirique, ou plus intime.

L'alexandrin, qui nous est devenu familier, est à peu près oublié au moment où la Renaissance commence. Ce type de mètre, et cela est frappant, est lié dès son origine à cette notion de *genre* qui s'impose au cours du XVIe siècle. On peut le concevoir, au départ, comme la mise bout à bout, la juxtaposition de deux mètres de six syllabes chacun. Il reste de cela l'indépendance toujours vivace des deux hémistiches qui le composent. Mais le premier alexandrin formé remonte au XIIe siècle, au cours de la composition du *Roman d'Alexandre*, poème qui évoque de manière légendaire la vie d'Alexandre le Grand.

La grandeur du sujet, semble-t-il, nécessite à l'époque la formation de ce mètre monstrueux, dé-mesuré (au sens propre) ; l'ampleur métrique du vers s'accordant à l'ampleur du conquérant Alexandre. Dès son apparition, l'alexandrin n'existe que lié à un registre de langue bien particulier, placé naturellement au-dessus du langage commun. En tirant son nom de cette origine, l'alexandrin est le seul vers à ne pas se définir avant tout, dans son nom, par un nombre déterminé de syllabes, comme le décasyllabe ou l'octosyllabe, mais par le sceau d'une noble et héroïque naissance. Difficile à manier et éloigné des mètres les plus employés pendant le Moyen Age, généralement courts, il laisse le décasyllabe s'imposer comme le vers héroïque et élevé de l'époque. Ce n'est qu'au milieu du XVIe siècle, dans les années 1550, que l'alexandrin renaît et règne définitivement sur les registres nobles auxquels la poésie s'attache. Une hiérarchie s'impose, où le décasyllabe rétrograde d'un cran, sorte d'alexandrin en mineur. Le théâtre fait peu à peu la part belle à l'alexandrin, entre 1550 et le moment de l'assise du grand théâtre classique de Corneille puis de Racine, mais de façon très progressive, la diction syllabique de l'époque étant peu habituée à des repos trop espacés qui fatiguent alors la voix.

Ronsard, au cours du XVIe siècle, fut l'un des artisans importants du renouveau de l'alexandrin ; quelques années seulement séparent deux recueils distincts, les *Amours* (1553), et les *Amours de Marie* (1555). Ces recueils sont composés de poèmes en forme de sonnet, forme fixe de quatorze vers distribués en quatre

strophes de 4-4-3-3 vers chacune ; cette forme de poème vient d'Italie et connaît ses premiers grands succès à la Renaissance. Le premier recueil compte trois sonnets en alexandrins ; deux ans plus tard, le second en comporte 58 sur 70. Ronsard publie en même temps en 1555 un recueil d'*Hymnes* où il désigne les décasyllabes employés « vers communs », et les alexandrins « vers héroïques ».

Une hiérarchie était née ; et toute l'histoire ultérieure du vers porte sa trace, elle qui restaure, au sommet, la noble origine de l'alexandrin.

Le choix de tel ou tel type de vers respecte donc le registre qu'adopte le poète, c'est-à-dire la *hauteur* à laquelle il choisit de s'exprimer.

2.5. L'HOMOMÉTRIE ET L'HÉTÉROMÉTRIE : LE FLEGME CONTRE LA VARIÉTÉ

Les genres les plus élevés privilégient donc les mètres les plus longs, décasyllabe et alexandrin — les seuls, rappelons-le, à comporter une césure fixe — ; ils admettent mal, en même temps, une variation de mètre à l'intérieur d'une même forme, d'un même poème. La majesté ou l'ampleur de l'inspiration et de l'expression s'accordent mal, estiment alors les poètes, au mouvement, au balancement ou à l'incertitude que suppose le passage d'un mètre à un autre. L'épopée, le discours d'inspiration sérieuse, ou des formes telles que le sonnet, l'ode (empruntée à l'Antiquité par les poètes de la Pléiade), une fois le mètre choisi, n'admettent plus la présence d'un autre type de mètre, même voisin.

C'est alors l'*homométrie*, ou *isométrie,* qui domine (« homo » et « iso » signifient « identique, égal »). Cette tendance apparaît dès le début de la Renaissance, devient de rigueur au XVIIe siècle et demeure après lui dans des formes comme le sonnet ou l'épopée, XIXe et XXe siècles inclus lorsque ces formes sont utilisées. L'homométrie se fait garante de la majesté du vers et répond à l'idée *d'impassibilité* du poème.

Au cours du Moyen Age et de la Renaissance, de nombreuses formes fixes qui sont souvent issues d'anciennes formes chantées et dansées, comme la ballade, les chansons, le motet, admettent, elles, une ou plusieurs variations entre différents types de mètres, voisins ou non. *L'hétérométrie* (« hétéro » signifie « différent, varié, autre ») qui caractérise ces pièces se comprend comme un besoin de variation métrique accordé aux mouvements de la musique. Ce besoin de variation persiste après la séparation de la mélodie et des mots et témoigne d'une *variété* dans l'expression en vers, propre aux sujets d'inspiration légère ou de divertissement. Malherbe lui-même emploie fréquemment des formes hétérométriques lorsqu'il souhaite ajuster ses vers à une inspiration plus quotidienne. Ceci n'exclut pas la gravité, si le ton est celui de l'intimité ; il adresse par exemple cette *Consolation* « à Monsieur du Périer, gentilhomme d'Aix-en-Provence, sur la mort de sa fille » :

> « Mais elle était du monde où les plus belles choses
> Ont le pire destin ;
> Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
> L'espace d'un matin. »

Chaque strophe se compose de quatre vers où deux mètres alternent, l'alexandrin et l'hexasyllabe ; ces deux types de mètres se combinent d'ailleurs aisément, les 6 syllabes de l'hexasyllabe correspondant à chaque hémistiche de l'alexandrin.

Les *chansons* offrent des mètres moins courants et des cas d'hétérométrie plus tranchés :

> « Si tu mets en ta maison,
> Sans raison,
> La laide et mal gracieuse,
> Elle qui rechigneuse,
> Te sera
> Toute sa vie ennuyeuse. »
> (Claude Mermet, *L'Avis du mariage*).

Chaque strophe offre ainsi une alternance d'hepta- (7) et de tri- (3) syllabes, sur le modèle 7-3-7-7-3-7.

Généralement, ces poèmes hétérométriques se construisent à partir du premier mètre employé : les variations s'effectuent d'après lui, soit par contraste, avec de grands écarts métriques, soit par simple inflexion, avec un faible écart (deux, voire une syllabe). Souvent, ce premier vers est de même constitution métrique que le dernier, voire identique à celui-ci, et il forme l'ossature de chaque strophe.

Ces cas d'hétérométrie ne remettent pas en cause le caractère noble et élevé des poèmes homométriques ; une distribution de registres s'effectue simplement autour de l'homo ou de l'hétérométrie. Les poèmes hétérométriques soulignent la continuité et parfois la simple transformation de formes héritées pour la plupart du Moyen Age. La variation hétérométrique obéit par ailleurs toujours à une régularité sans faille portée par une grande cohérence dans la composition des strophes, cohérence qui impose le retour des mêmes mètres selon une même disposition.

Le cas du vers libre au XVIIe siècle : un semblant d'improvisation

Qu'il s'agisse donc d'homo ou d'hétérométrie, nulle irrégularité ne se fait sentir tant que chaque mètre est déterminé par une composition particulière où la disposition de chaque strophe est identique ou régulière. Un fait nouveau apparaît au cours des XVe et XVIe siècles, sous l'influence de quelques poètes italiens (comme Bembo ou Speroni) : la confection de poèmes hétérométriques où les différents mètres employés ne se succèdent pas selon un schéma régulier, mais de façon libre et imprévisible. Nulle contrainte de symétrie, d'ordre, ne vient dicter le choix et l'ordre des mètres. La forme qui permet le plus aisément cette souplesse est le madrigal, d'origine italienne, dont le nom signifie en italien du Nord « petite poésie galante ». Il ne s'agit pas d'une forme qui se prête à de hautes et puissantes méditations, mais elle s'adapte en revanche à une inspiration légère proche de l'*improvisation*. A partir du madrigal se développe toute une vague de poèmes qui s'y rattachent ou s'en rapprochent par le ton adopté, facile et rapide, par l'absence d'unités strophiques bien déterminées, et par une hétérométrie variable où parfois même la rime est oubliée.

Ces caractéristiques forment, depuis le XVIe et jusqu'au XVIIIe siècle inclus, ce que l'on appelle les *vers libres* : la liberté consiste alors à pouvoir exploiter une hétérométrie d'allure improvisée toujours imprévisible mais qui s'appuie néanmoins sur des mètres connus et déterminés par un nombre précis de syllabes. La

dénomination « vers libre » prend un autre sens au cours du XIXe et du XXe siècles, lorsque la notion même de « mètre » est remise en cause. Le mot « libre » ne possède pas le même sens ni la même ampleur selon les époques ; il faut donc veiller à ne pas confondre le vers libre des XIXe-XXe siècles avec celui du XVIIe siècle, qui présente une hétérométrie parfois sauvage toujours appuyée néanmoins sur des types de mètres identifiables et connus. Le vers libre ne fut que timidement mis à l'essai pendant la Renaissance, et l'on peut considérer le XVIIe siècle comme un moment privilégié de sa diffusion, en particulier à travers la mode du madrigal. En dehors du madrigal, le vers libre se spécialise dans des genres où sa souplesse s'avère fructueuse, des genres musicaux pour l'essentiel. L'opéra naissant, en France, au cours du XVIIe siècle, adopte le vers libre qui a su séduire les librettistes ; ce procédé demeure néanmoins réservé, à l'époque, aux genres les plus subalternes, bien loin des grandes ambitions et des larges aspirations que la théorie classique favorise. De manière générale, le vers libre convient pour des compositions rustiques — le chant et les fables — considérées comme un genre peu élevé. La notoriété du vers libre doit sans doute beaucoup à La Fontaine, qui a su conjuguer au cœur du XVIIe siècle la fable modeste et l'œuvre d'art. Auteur de *Fables* mais aussi de *Contes*, La Fontaine avoue une prédilection nette pour le vers libre dans l'*Avertissement* qui précède ses *Contes* : « les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure ».

La Fontaine use du vers libre, semble-t-il, comme d'une arme à double tranchant : d'une part, proches de la « prose », la fable ou le conte adoptent un tour quotidien, voire familier, qui rapproche les anecdotes ou les situations évoquées de la simple vie réelle ; les vers se feraient donc oublier. D'autre part, cependant, cet *effacement* n'est que superficiel, et l'on peut affirmer que La Fontaine n'use pas des vers libres comme de vers *en retrait*, mais il les charge au contraire d'incarner profondément les situations qu'il met en scène. Il joue de cette flexibilité pour que chaque mètre employé, dans cette hétérométrie apparemment sans règles, *figure* ce qu'il énonce.

Le commentaire doit donc être attentif à considérer de façon juste la disposition et le choix des mètres employés dans un poème. Si le poème est homométrique, l'emploi de l'octosyllabe ou de l'alexandrin, par exemple, porte en lui l'inclinaison vers des registres différents, intime, léger, ou au contraire grave et élevé.

L'hétérométrie régulière de strophe en strophe, dans une pièce où la variation et l'alternance entre différents mètres sont soumises à une composition déjà déterminée, suppose un souhait particulier : alterner différents registres, donner de la variété pour mettre en valeur un refrain, par exemple, ou certains groupes de mots.

Le vers libre propose une étape supplémentaire puisque l'hétérométrie n'est pas déterminée par un schéma régulier ; seul, La Fontaine tire pleinement parti des possibilités offertes par cette liberté nouvelle. Si chaque mètre employé figure ou incarne ce qu'il énonce, c'est d'une part de façon relative, par rapport aux autres mètres employés dans la même fable ou le même conte ; et d'autre part en fonction des normes métriques en vigueur à l'époque : l'alexandrin suppose un registre noble, l'octosyllabe le plus souvent un registre peu élevé, voire burlesque.

Deux exemples peuvent illustrer l'une et l'autre possibilité. La fable *Les Deux Chèvres* (4, XII) montre comment l'hétérométrie peut agir de façon relative à l'intérieur d'une même pièce. Ces vers évoquent la première rencontre entre les deux chèvres :

« L'une vers l'autre allait pour quelque bon hasard.
Un ruisseau se rencontre, et pour pont une planche.
Deux belettes à peine auraient passé de front
Sur ce pont.
D'ailleurs, l'onde rapide et la ruisseau profond
Devaient faire trembler de peur ces amazones. »

L'épisode est porté ici par une suite régulière d'alexandrins ; au cœur des cinq alexandrins cités se place un vers de trois syllabes seulement, « Sur ce pont », qui contraste violemment avec l'ampleur des douze syllabes des mètres environnants. Ce rétrécissement métrique figure, incarne l'étroitesse du passage qui empêche les deux chèvres de se croiser sur le pont. Cet exemple est particulier, et les *Fables* en offrent peu d'aussi spectaculaire, mais il montre bien que chaque mètre employé organise la conduite du récit ou la situation en fonction des autres mètres qui l'entourent. Tous ne sont pas *figuratifs* comme « Sur ce pont » ; c'est-à-dire que tous ne miment pas l'action ou le décor de la fable, mais partout apparaît un rapport étroit, une correspondance, entre le caractère de ce qui est dit et l'ampleur métrique de chaque vers.

De nombreuses fables rendent visible, également, la qualité de registre de langue et d'écriture à laquelle est attaché chaque mètre ; l'*Éducation*, par exemple, (VIII, 24) est un poème bâti sur deux mètres distincts, l'alexandrin et l'octosyllabe. La fable développe tout un jeu d'oppositions entre deux chiens, pourtant frères, mais soumis chacun à un environnement et à une éducation très contrastés : l'un grandit dans les bois, et, grand chasseur, devient « Le premier chasseur que la gent chienne ait eu » ; l'autre hante la cuisine, fuyant l'aventure, « Un certain marmiton // Nomma celui-ci Laridon ». Naturellement, l'alternance des deux mètres choisis, l'alexandrin et l'octosyllabe, souligne, *figure*, rend visible et crée en même temps l'intensité de la distance qui sépare les deux frères. César est évoqué à travers l'alexandrin — d'Alexandre à César, l'héroïsme trouve son compte — ; alors que Laridon, objet de farce et de risée, trouve dans l'octosyllabe — souvent considéré comme un mètre propre au burlesque au XVIIe siècle — une mesure qui lui correspond. La composition métrique de la fable joue donc à manier l'éloignement entre les deux mètres employés et les deux chiens évoqués :

« (…) Un certain marmiton
Nomma celui-ci Laridon.
Son frère, ayant couru mainte haute aventure,
Mis maint cerf aux abois, maint sanglier abattu,
Fut le premier César que la gent chienne ait eu.
Laridon négligé témoignait sa tendresse
A l'objet le premier passant
Il peupla tout de son engeance :
(…) »

Les *Fables* constituent un univers poétique qui possède ses lois propres, à l'écart même des théories classiques en vigueur à l'époque. La Fontaine use du vers libre afin d'exploiter constamment toute la variété que ce procédé propose. Le choix d'un mètre particulier et sa disposition, toujours relative à d'autres mètres, permet d'élaborer des rapports de sens infinis. Les exemples cités ne suffisent pas à montrer comment chaque fable exploite différemment cette libre hétérométrie, en fonction d'une situation, de correspondances entre les personnages soit caricaturales, soit implicites, et qui sont toujours nouvelles. Il est intéressant de noter que le vers libre, même s'il donne l'impression d'une disposition métrique improvisée, est une science complexe sous la plume d'un artiste comme La Fontaine. Il ne se développe pas en marge des normes classiques, mais, et cela peut sembler paradoxal, en fonction d'elles en même temps qu'il s'en affranchit. Il s'en affranchit puisque le genre choisi, la fable, est par avance un genre peu élevé, sans que cela exclue le recours ponctuel au registre élevé, voire noble de l'épopée ou de la méditation sérieuse. Les vers libres des *Fables* prennent simplement une *distance critique* à l'égard des théories et des normes classiques : ils s'y soumettent et s'en détachent selon la *hauteur* à laquelle le fabuliste souhaite s'exprimer. Cette liberté n'est pas le fait d'une ignorance ni d'un dédain des règles, mais d'une précaution à leur égard qui ne les érige pas comme norme absolue. Voir en La Fontaine un poète classique est peut-être rapide, puisqu'il incarne à lui seul une autorité, dans l'art des vers, autre que celle des classiques.

2.6. SYNTHÈSE : LE MÈTRE CLASSIQUE

Jusqu'au XVIIIe siècle inclus, la composition en vers d'un poème est donc soumise à des impératifs commandés d'abord par les formes poétiques adoptées, ensuite par le *registre* que souhaite honorer le poète. Chaque mètre employé est révélateur à deux égards : sa longueur, son étendue syllabique signalent un espace adapté aux devoirs de l'expression, espace resserré, ramassé, ou plus vaste, étendu. Cette longueur doit ensuite se lire en fonction des mètres voisins et communs au même poème. L'homométrie, l'hétérométrie régulière, et l'hétérométrie sauvage (le vers libre) marquent trois paliers différents dans l'exploitation de l'espace métrique du poème.

En s'efforçant de renouveler le choix des mètres employés et leur disposition dans le poème, les poètes des XIXe et XXe siècles n'en demeurent pas moins liés à cette tradition, et leurs innovations ne peuvent se lire et se comprendre que d'après elle.

La définition du vers classique, du point de vue de la métrique, est donc attachée à deux points essentiels : la constitution strictement syllabique du vers, avec rénovations et contraintes dans la définition même des syllabes; et, à l'échelle du poème, la disposition homométrique ou hétérométrique.

En privilégiant les mètres longs, appuyés sur les deux accents marqués de la césure et de la rime, et en préférant l'impassibilité de l'homométrie dans les poèmes d'inspiration et de registre élevés, les poètes classiques imposent une conception de la langue placée sous le signe de la *domestication* et de la grandeur

immobile. Il faut préciser qu'au cours des XVIe et XVIIe siècles, pendant la formation de cette théorie, d'autres poètes ne respectent pas les règles élaborées par celle-ci. L'exemple de La Fontaine montre que certains peuvent préférer d'autres registres. L'étude de la théorie classique est nécessaire cependant, à cause de son caractère absolu; ceux qui choisissent d'autres voies le font séparément ou contre cette même théorie, mais toujours aussi *d'après elle*.

On peut se demander aujourd'hui comment cet art de la contrainte a pu d'une part se former et se développer, et, d'autre part, exercer une telle influence. Il ne faut pas négliger le vide laissé d'abord par la séparation des mots et de la musique, opérée aux XIVe et XVe siècles, puis par l'échec des tentations (Baïf) qui, au cours de la Renaissance, ont tenté de réhabiliter une forme de mélodie naturelle dans l'écriture en vers. La première légitimité du classicisme est celle du caractère syllabique du vers, à travers la constitution de mètres déterminés par un nombre précis de syllabes. En s'épanouissant pendant la première moitié du XVIIe siècle, la théorie classique du vers bénéficie d'un « état de grâce » dans la mesure où rien ne vient perturber cette vision strictement syllabique du vers. La langue commune, « naturelle », de la conversation ou de la prose est maintenue à distance de l'écriture en vers qui, par sa soumission *a priori* aux normes métriques rigoureuses existantes, jouit du statut non contesté d'écriture poétique. En somme, le bon poète est avant tout le bon artisan des mots qui reconnaît et se conforme à une norme donnée. La légitimité du poète, toujours à travers cette vision classique de la poésie, se fonde sur un état de faits linguistique qui seul est le garant d'une inspiration reconnue comme poétique.

Un autre trait important vient justifier l'autorité qu'exerce cette constitution classique du vers : pour être contraignantes, les règles strictes qui régissent la constitution des principaux mètres français à l'époque n'en sont pas moins assises sur des principes en accord avec les structures profondes de la langue française. Sans que cela soit conscient ni délibéré, la formation des mètres les plus fréquents dans la poésie versifiée depuis le Moyen Age tient compte bien sûr en premier lieu du caractère syllabique de la langue — avant l'éclairage conscient et autoritaire des classiques —, puisque des mètres réguliers se rencontrent dès les premiers pas de la poésie et dès le XIIe siècle; mais, enfin, le nombre même de syllabes contenu dans chaque unité métrique, donc dans chaque mesure, est lui-même relatif aux cellules syllabiques qu'impose la syntaxe de la langue française. Cette syntaxe — c'est-à-dire cet arrangement, cet ordre des mots dans la phrase qui construisent linéairement le sens — privilégie en français les cellules — les groupes — de 3 et 4 syllabes. De façon intuitive et organique, les mètres français se sont bâtis autour de ces cellules, et les groupes de 3 et 4 syllabes forment les dénominateurs naturels des mètres qui seront, ensuite seulement, codés et répertoriés par les poètes et les théoriciens.

Ainsi, il faut bien comprendre que le vers classique est contraignant, mais que les astreintes qu'il ordonne ont un fondement relatif aux structures profondes de la langue. En rendant obligatoires les pauses de la césure et de la rime, il fait coïncider l'organisation du sens à travers la syntaxe avec une norme reconnue comme absolue : adapter les tendances naturelles de la langue à un schéma fixe revient à ordonner et à créer une sorte de *langue supérieure*, fusion abstraite des mots (la langue) et de l'idée (la norme préexistante).

C'est une pensée qui procède par *catégories* : catégories du sens énoncées en groupes syntaxiques successifs, et catégories raisonnées de la langue ordonnée en hémistiches et mise au pas de la césure et de la rime. Ce caractère abstrait illustre bien le détachement réel, à ce moment, de la langue poétique et de tout principe musical extérieur à ce strict syllabisme; c'est pourquoi les classiques préfèrent l'« harmonie », abstraite et généralisante, à la musique. Plus qu'un *rythme*, c'est une *cadence* qu'imposent les vers classiques.

3. L'ÉVOLUTION DU VERS FRANÇAIS CORRESPOND À LA CONFRONTATION MOUVEMENTÉE ENTRE LA CONTRAINTE DU MÈTRE SYLLABIQUE ET LA LIBERTÉ DU RYTHME LINGUISTIQUE

3.1. QU'EST-CE QUE LE RYTHME LINGUISTIQUE?

On notera que le mot *rythme* est demeuré absent de toutes les considérations relatives à la formation et au développement des mètres qui aboutissent à la théorie poétique classique. La notion même de *rythme* doit être rigoureusement définie dans son emploi en commentaire. Elle n'est pas directement liée à ce qui rend compte de la formation des mètres syllabiques. Cependant, elle n'est pas pour autant imprécise, et il n'est jamais très utile d'évoquer le « rythme rapide », « fluide », « compact » ou « angoissant » d'un poème, puisque ces adjectifs demeurent superficiels et psychologiques, alors que cette notion de *rythme* possède un sens linguistique précis.

Un premier point essentiel est à noter : le rythme est un découpage linguistique qui s'applique à toutes les formes de la langue : la conversation, la prose et, en dernier lieu peut-être, le vers. Le rythme tâche de rendre compte des *accents* d'intensité qui régissent une langue. Le français comprend des accents à la fin de chaque unité syntaxique; sur la dernière syllabe, sur l'avant-dernière si la dernière comprend un e muet. Par exemple, on accentue ainsi les phrases suivantes : « Je viens demaín » et « Je viens en voitúre ». Le e muet en français est une voyelle phonétiquement trop neutre pour pouvoir supporter un accent d'intensité.

Les choses se compliquent un peu lorsque la syntaxe découpe au sein d'une même phrase plusieurs groupes de sens. Certains accents se dégagent d'eux-mêmes, lorsque la ponctuation aide à délimiter ces groupes de sens; d'autres, plus secondaires, sont soumis à des hésitations ou à des choix plus subjectifs. On peut donc distinguer des accents essentiels et un accent secondaire signalé ici entre parenthèses dans ce passage où Jean Giono parle d'un groupe de femmes :

« Plus le jour montaít plus elles se tassaient contre la térre : comme des souches d'arbres brûlés, avec leurs vêtements noírs, serrées dans des châles et des couvertúres, ou seulement dans leurs bras croisés, accroupíes, de plus en plus tassées contre la térre, n'osant pas se dressér, ni bougér. »

Certains accents, rendus indiscutables par la ponctuation entrent en écho avec d'autres qui ne bénéficient pas de l'appui d'une virgule ou d'un point. On peut choisir d'élaborer une symétrie entre certains mots que la syntaxe relie : les participes passés « brûlés », « croisés », « accroupies » portent obligatoirement un accent (on dit aussi accent linguistique, ou accent d'intensité). On peut remarquer que ces participes passés, soulignés par la syntaxe et la ponctuation, porteurs d'accent, trouvent un prolongement naturel avec d'autres participes passés, tels que « serrées » ou « tassées », qui, eux, ne bénéficient pas de l'appui de la ponctuation et d'une autonomie syntaxique suffisante pour se voir accorder un accent. Un seul mot, dans cet extrait, semble susceptible de porter un accent secondaire, le verbe « montait », suffisamment autonome puisqu'il ne gouverne aucun objet et ne s'accompagne d'aucun complément circonstanciel, à la différence du verbe « tassaient » qui le suit, précisé par le complément circonstanciel « contre la terre » avec lequel il forme un ensemble solidaire. Les accents principaux mettent en valeur une série de termes qui se répondent (« tassaient contre la terre / tassés contre la terre »; « brûlés / croisés / accroupies »; « dresser / bouger ») avec lesquels certains mots entrent également en écho ou en symétrie, en portant ou non un accent secondaire, selon leur autonomie syntaxique. Toute une hiérarchie se dessine donc, au sein d'une simple phrase.

Accentuer un texte (ou le compte rendu d'une conversation) revient à construire une alliance entre des accents obligés et d'autres qui ne le sont pas. Ce choix *décide* de l'existence et de la répartition des accents, c'est-à-dire qu'il favorise tel ou tel groupe syntaxique; c'est pourquoi la reconnaissance des accents linguistiques est liée à la compréhension parfois subjective d'un texte. Le sens se *transige* entre certains facteurs objectifs (concordance de la syntaxe et de la ponctuation) et d'autres qui ne sont retenus que par l'interprétation.

3.2. LE VERS CLASSIQUE : LE MÈTRE SOUVERAIN, LE RYTHME LINGUISTIQUE ASSERVI

Il est clair que l'écart est grand entre la conception classique et rigoureusement chiffrée du mètre classique et cette prise en compte des accents d'intensité à l'œuvre dans la langue. La première n'admet pas d'incertitude et organise une *domestication* de la langue, alors que la seconde *n'agit pas* sur la langue mais témoigne simplement de l'organisation originale par la syntaxe des différents groupes de sens de chaque parcelle de langue. La première ordonne; la seconde constate.

La langue est cependant le matériau commun de la conversation, de la prose, et de la poésie en vers. Le vers classique témoigne d'une certaine conception de ce matériau : en partant de manipulations linguistiques en accord avec les structures

profondes de la langue, en s'appuyant donc au départ sur la combinaison et l'arrangement de cellules de trois et quatre syllabes, le mètre classique n'agit pas comme une contrainte contre nature. Cependant, les accents linguistiques nécessairement à l'œuvre dans toute production de langue, se voient ici domestiqués et disposés aux places fixes que sont la césure et la rime.

Il y a donc *coïncidence* obligée entre ces accents naturels qui épousent les contours de la syntaxe et les pauses fixes du vers, césure et rime. Cette coïncidence témoigne d'un accord entre la langue naturelle et les contraintes ordonnées par le syllabisme strict. Une nouvelle fois, la théorie classique du vers agit, au sein même de toute l'histoire du vers depuis la fin du Moyen Age, comme un point d'orgue; elle représente en effet le moment où la langue est complètement soumise à des principes fixes et absolus. Le rythme naturel de la langue a donc peu à voir avec cette rationalité classique; la seule union qui apparaisse est la prise en compte au départ — intuitive — du rythme à peu près régulier de cellules de trois et quatre syllabes à l'œuvre dans la langue française.

Avant le vers classique, l'histoire du vers consiste à accorder progressivement la langue et le rythme naturel de ses accents sur des schémas et des mesures de plus en plus déterminés. Après le vers classique, les XIXe et XXe siècles s'éloignent de ce strict syllabisme pour restaurer le rythme naturel de la langue de plus en plus en dehors des mètres fixés. C'est ce qu'on appelle la «crise du vers» du XIXe siècle, qui débouche sur une séparation de moins en moins nette entre les vers et la prose, à l'inverse de la conception classique qui procède par découpages.

Une première conclusion peut nous permettre de constater que l'on peut parler d'une véritable «dialectique» (Molino/Tamine) entre le rythme naturel de la langue et le mètre; c'est-à-dire que le *mouvement* et l'évolution des relations qui unissent mètre et rythme, union ou désunion, marquent toute l'histoire du vers français depuis la séparation des mots et de la musique.

Enfin, c'est une autre conclusion, la théorie classique du vers sépare deux grandes périodes, l'une de préparation, entre la fin du Moyen Age et celle de la Renaissance, sorte d'adolescence; l'autre de résolution sous forme de crise, les XIXe et XXe siècles, comme une seconde adolescence. Ces deux versants, orientés respectivement *vers* et *d'après* le classicisme, possèdent naturellement des points communs, dans la mesure où tous deux ne correspondent pas, *pas encore* ou *plus*, aux exigences de l'organisation métrique classique.

3.3. LECTURE : LE MILITANTISME DE BOILEAU DANS SON *ART POÉTIQUE* POUR UNE DOMESTICATION DU RYTHME LINGUISTIQUE

Considérons donc, encore une fois, la façon dont Boileau, dans son *Art poétique*, énonce une théorie et, en même temps, signe une démonstration en vers. L'hommage à Malherbe est soigneusement composé, et passe par une perspective historique, où s'opposent la grossièreté des temps anciens à la rénovation proposée par les classiques :

«Durant les premiers ans du Parnasse Français,
Le caprice tout seul faisait toutes les lois —
(...) Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence :

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
(...) Les Stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.»

Les «règles du devoir» succèdent donc à «toutes les lois» du «caprice». On comprend mieux sur quoi s'appuient la force et la légitimité de la césure et de la rime, déjà observées dans des vers voisins de Boileau : les accents linguistiques *coïncident* absolument avec ces deux pauses fixes, et les deux hémistiches de l'alexandrin se découpent naturellement autour d'elles. Si, artificiellement, on dispose ce texte sans tenir compte ni de la rime, ni de la superposition du vers dans l'espace, comme s'il s'agissait d'un texte en prose, les accents linguistiques sont les suivants :

«Enfin Malherbe vínt, et le premier en Fránce, fit sentir dans les vérs une juste cadénce : d'un mot mis en sa place enseigna le pouvoír, et réduisit la Muse aux règles du devoír. Les Stances avec grâce apprirent à tombér, et le vers sur le vérs n'osa plus enjambér.»

Comme dans le texte de Jean Giono cité précédemment — et répétons-le, comme dans toutes sortes de textes, même quotidiens, même utilitaires —, on peut repérer des accents obligés et des accents secondaires. Les accents obligés dont la disposition dépend de la syntaxe et de la ponctuation, correspondent tous aux mots placés à la rime (France-cadence; pouvoir-devoir; tomber-enjamber); seul le mot «vint» est placé à la césure. Les autres accents, secondaires, tombent à l'endroit de la césure. Ainsi, il y a *coïncidence* entre ces accents linguistiques, et les places obligatoirement accentuées du vers, césure et rime.

Une hiérarchie semble néanmoins s'imposer : la rime comprend toujours des accents obligés, et chaque vers est ainsi délimité par une marque de ponctuation, donc de pause, alors que la césure peut, symétriquement à la rime, comporter un accent obligé («Enfin Malherbe vint, ...»), mais elle supporte aussi des accents qui ne sont pas soulignés par la ponctuation («Fit sentir dans les vers une juste cadence»).

Le rythme naturel de la langue se voit donc *domestiqué* à l'intérieur d'un moule qui ordonne un certain nombre de syllabes entre deux accents linguistiques, le mètre. C'est cette science linguistique, coordination entre rythme et mètre, que commande Boileau, qui permet de découper soigneusement l'espace de chaque vers — «Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber».

3.4. EN DEHORS DU CORSET DE LA PENSÉE CLASSIQUE, LES RESSOURCES DU RYTHME LINGUISTIQUE CONTRE LE MÈTRE SYLLABIQUE

Sans méconnaître les phénomènes de variations, précédemment évoqués, plus ou moins infimes admis au sein même des mètres classiques, on comprend cependant

que ceux-ci obéissent davantage à la *cadence* ordonnée de la césure et de la rime, plutôt qu'à la liberté naturelle du rythme linguistique. Une règle essentielle est donc le respect par la syntaxe de ces deux repères essentiels : que « le sens coupant les mots, // Suspende l'hémistiche, en marque le repos. » ; et que « le vers sur le vers n'(ose) plus enjamber ». Césure et rime sont bien ces deux frontières garantes de l'intégrité du mètre.

3.4.1. Le rythme linguistique à l'abordage du mètre syllabique : **enjambement** *de la césure et de la rime*

Cette intégrité est menacée dès que ces frontières stables, césure et rime, sont traversées par une syntaxe qui ne les admet pas comme points de repère absolus. En somme, lorsque le rythme naturel de la langue ne se plie pas expressément aux commandements de la césure et de la rime. Ce phénomène est celui de l'*enjambement,* que vise précisément Boileau, susceptible de mettre en danger l'autorité stable du mètre classique. C'est bien en terme d'*autorité* que s'exprime Boileau, puisqu'il n'est plus question, pour le vers, d'«*oser*» «enjamber» sur l'autre vers.

Or, et c'est là un trait commun aux deux versants de l'histoire de la poésie qui entourent l'apogée de la conception classique, ce phénomène d'enjambement permet de dynamiser cette *dialectique* entre mètre et rythme et de ranimer la tension qui peut exister entre les deux. Il faut simplement nuancer ce trait commun en précisant que les enjambements sont *tolérés* avant que ne se formule la théorie classique, qui combat ce qu'elle considère comme trop facile, alors qu'après elle, au cours des XIXe et XXe siècles, les enjambements se multiplient, minent de l'intérieur la structure même du mètre classique et agissent au cœur d'un mouvement de révolte contre son autorité. La dynamique profonde est la même, rythme naturel contre mètre fixe, mais la Renaissance tolère ces phénomènes d'enjambements par manque de règles, alors que le XIXe siècle met en œuvre ces mêmes enjambements contre, au contraire, la souveraineté des règles classiques.

Il y a donc *enjambement* dès que la rime ou la césure ne sont pas marquées, soulignées par un accent linguistique incontestable. Cela revient à dire que la syntaxe ne se modèle pas autour de ces deux repères, et que certains groupes de sens ne s'achèvent pas avec ces mêmes repères. Il se produit un *débordement* des frontières du vers, par la syntaxe.

3.4.2. Lecture : Maurice Scève (XVIe s.) et la science des enjambements et des rejets

Maurice Scève écrit au milieu du XVIe siècle un recueil, *Délie*, composé d'une série de poèmes de dix décasyllabes chacun. Chaque poème est donc une sorte de *carré* arithmétique, puisque le mètre choisi contient autant de syllabes que chaque poème contient de vers. Ce goût de l'abstraction, sorte de classicisme avant la lettre, se mêle néanmoins à une syntaxe qui se plaît à déjouer les frontières de la césure et de la rime.

Rappelons que la césure, dans un décasyllabe, découpe alors traditionnellement le vers en 4 + 6 syllabes. En voici un extrait : (CCCXXIV)

« Les rets dorés, dont Amour me détient
Lié, et pris sous tes vermeilles roses,
(...) M'ont captivé l'esprit, où tu reposes
Avecques moi, et où tu me nourris
Par doux accueil, et gracieux soubriz, (...) » (« gracieux sourire »)

Bien loin encore des futures rigueurs de Boileau ou de Malherbe, ces vers montrent comment, pendant la Renaissance, l'écriture en vers admet des procédés qui unissent l'emploi d'un mètre bien déterminé, ici le décasyllabe, au flux syllabique d'une langue souple qui se permet de gommer les frontières fixes du vers, césure et rime.

Les premier et troisième vers cités montrent comment la syntaxe *déborde* effectivement du mètre choisi, sans accorder à la rime une pause qui souligne la fin, et donc l'unité close, d'un groupe de sens :

« Les rets dorés, dont Amour me détient
Lié, ... »
et « M'ont captivé l'esprit, où tu reposes
Avecques moi, ... »

Si l'on dispose, artificiellement bien sûr, ce texte comme s'il était en prose, à l'inverse de Boileau les accents linguistiques naturels ne semblent plus coïncider avec la place de la rime : « Les rets dorés, dont Amour me détient/ Lié, ... » ; « M'ont captivé l'esprit, où tu reposes/ Avecques moi, ... ». Les traces / montrent où se place la rime, qui dès lors apparaît peu en accord avec le déroulement syntaxique de la phrase. Il se produit donc une *tension* entre le rythme engendré par la syntaxe, fluctuant, et la place obligée de la rime, dont la souveraineté est remise en cause.

Avec l'apparition de ces phénomènes d'enjambement, il faut noter l'action d'une pensée poétique bien distincte de la pensée classique : celle-ci procède par *catégories* bien marquées ; la langue est domestiquée parce qu'elle doit servir une parole qui la dépasse, elle est ainsi soumise à l'expression d'une *idée,* elle-même régie par la *raison*, et doit se faire la plus *transparente* possible. Boileau, toujours dans son *Art poétique*, condamne le « nuage épais » de « certains Esprits » au profit du « jour de la raison », et finit par appeler de ses vœux la fusion de la pensée et de l'expression, « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ». Dans cette perspective, le mètre est un précieux instrument puisqu'il domestique la langue au profit d'une parole raisonnable. Le poète classique procède donc par catégories, celles de la langue accordées à celles de la pensée.

Les enjambements détruisent ces catégories et restaurent le pouvoir de la langue à travers même la structure syllabique d'un mètre. Un enjambement, cependant, ne se réduit pas à ce seul pouvoir de subversion du mètre, mais il est la trace d'une intention, d'un *relief* syntaxique qui oriente le sens. Selon le contexte, l'enjambement peut traduire des intentions fort diverses, mais il est la trace d'une syntaxe qui n'accepte pas le corsetage d'une cadence déterminée et fixe. Les deux

enjambements cités, extraits du poème de Maurice Scève, sont assez explicites : « Amour me détient / Lié » ; le *lien* est assez fort pour effacer la pause de la rime ; « L'esprit où tu reposes / Avecques moi » témoigne aussi de l'union forte des deux amants.

Ces deux enjambements se placent à la fin du vers, et contredisent l'autorité de la rime. On distingue traditionnellement ceux qui se placent en fin de vers et ceux qui, à l'intérieur même du vers, n'obéissent pas à la pause dictée par la césure. On parlera d'*enjambement externe* à la rime, entre deux vers, et d'*enjambement interne* à la césure. Ces enjambements, lorsqu'ils sont courts, c'est-à-dire qu'ils ne s'étendent pas le long de tout l'hémistiche ou le vers suivant, s'appellent aussi *rejets*. Le simple mot « Lié », suivi d'une virgule, constitue donc, à proprement parler, un rejet.

Sur les cinq vers cités du poème de Maurice Scève, trois respectent le découpage traditionnel du vers autour de la césure, en 4 + 6 syllabes ; ce sont les vers 1,4 et 5. Les vers 2 et 3 comprennent tous deux un enjambement interne puisque, cette fois, c'est la césure qui se voit peu respectée par la syntaxe.

« Les rets dorés, dont Amour me détient
Lié, et pris / sous tes vermeilles roses,
M'ont captivé / l'esprit, où tu reposes (...) »

On peut penser que le rejet « Lié » déséquilibre tout le mètre en ordonnant une pause après la deuxième syllabe. La césure sous peine de morcellement, se passe donc de pause. Le troisième vers contredit le schéma 4 + 6 en comprenant un accent obligé sur « esprit », sur la sixième syllabe ; il obéit donc à un schéma plus rare de décasyllabe avec ce découpage en 6 + 4. Cet enjambement est court, deux syllabes seulement, on peut le qualifier de rejet, mais *rejet interne*, puisqu'il se produit à l'intérieur du vers, à travers la césure ; « Lié » était un *rejet externe*, d'un vers à l'autre.

3.5. SYNTHÈSE : QUE RÉVÈLENT DANS LA POÉSIE VERSIFIÉE DU XVIIe SIÈCLE LES ENJAMBEMENTS ET LES REJETS ?

Ce phénomène d'enjambement — le mot rassemble enjambements et rejets, internes et externes — est donc propice au développement d'une syntaxe complexe ; c'est le cas dans l'extrait cité de Maurice Scève. Lorsqu'elle se libère du poids de la césure et de la rime, la syntaxe est le reflet d'une intention stylistique, c'est-à-dire d'un choix opéré par le poète sur la langue ; elle est un matériau dont il est l'artisan, et elle est la trace linguistique de sa vision du monde.

Le mètre classique, avec ses contraintes, témoigne à sa façon aussi d'une pensée qui se veut rationnelle ; la langue doit être transparente puisque seules les pensées et les idées comptent. Les enjambements, eux, rendent la langue plus opaque, et révèlent, à l'inverse de l'*évidence classique*, des liens, des correspondances, des fractures à l'œuvre dans le vers. On peut parler de « dialectique » entre le rythme et le mètre, comme on pourrait parler de *tension* ; mais une

tension révélatrice, puisque les effets produits par l'enjambement ne peuvent s'effectuer qu'*à partir* du mètre. Autrement dit, le mètre rend visibles et donc expressives par défaut les infractions commises aux endroits qui le définissent, césure et rime.

Le commentaire doit donc être attentif à évaluer d'une part l'existence ou non d'enjambements, et d'autre part ce qu'ils révèlent au sein d'un poème en vers.

Il faut notamment distinguer les mètres longs, décasyllabes et alexandrins qui, en comportant une césure fixe, forment une *attente* particulière ; et leur statut de mètres nobles, adapté aux registres les plus élevés, dépend du respect des contraintes imposées par cette attente. Les mètres plus courts, en se plaçant d'emblée en dehors des registres les plus élevés, admettent plus facilement les phénomènes d'enjambements : l'absence de césure favorise la libre expression de la syntaxe, qui souvent en vient naturellement à gommer les pauses de la rime, qui n'est plus épaulée par la césure. Cette souplesse est plus grande encore dans le cas des poèmes composés en *vers libres* ; à l'hétérométrie sans contrainte et toujours changeante se superpose une langue où le rythme naturel souvent se déploie et use des mètres syllabiques comme d'un garde-fou qui, par surcroît, met en valeur certains mots à travers les phénomènes d'enjambements.

3.5.1. Enjambements et rejets à l'œuvre dans le vers libre au XVIIe siècle : un contre-pouvoir efficace au vers classique

Écrites pour la plupart en vers libres, les *Fables* de La Fontaine admettent facilement un grand nombre d'enjambements. Elles présentent sans doute, avant le XIXe siècle, des vers où la « dialectique » à l'œuvre entre mètre et rythme est la plus complexe : une même fable peut comporter tour à tour des mètres longs et courts, certains réguliers et d'autres traversés d'enjambements. La fin de la fable *Rien de trop*, par exemple, montre comment les enjambements peuvent, en se conjuguant avec une alternance entre octosyllabes et alexandrins, faire oublier la pause de la rime :

« De tous les animaux, l'homme a le plus de pente
A se porter dedans l'excès.
Il faudrait faire le procès
Aux petits comme aux grands. Il n'est âme vivante
Qui ne pèche en ceci. "Rien de trop" est un point
Dont on parle sans cesse, et qu'on n'observe point. »

Cette succession d'enjambements externes agit comme un dérèglement des repères classiques du vers : les rimes sont effacées, et les césures, à l'inverse, suraccentuées. Ce procédé souligne vraisemblablement le *dérèglement* de l'homme, porté à tous les « excès » : la morale de la fable envahit la langue, qui elle-même incarne l'excès en débordant systématiquement des limites métriques et qui, comme par erreur et pour accuser le coup, accorde à la césure une pause forte et une accentuation obligée, c'est-à-dire l'inverse de ce qui se produit à la rime. En même temps, le premier octosyllabe cité, grâce à l'enjambement qui le lie à l'alexandrin précédent, agit comme une « rallonge » métrique, laissant

penser que le premier vers est un « super mètre » de vingt syllabes (12 + 8). Bien sûr, cet enjambement nous dit « l'homme a le plus de pente à se porter dedans l'excès ».

Mètre et rythme ici, loin de s'exclure, se combinent pour créer une véritable dynamique du sens. L'analyse réclamerait, pour être complète, une étude des différentes mesures à l'œuvre dans chaque hémistiche et dans chaque octosyllabe.

3.5.2. L'importance d'évaluer avec finesse le degré de tension à l'œuvre entre mètre syllabique et rythme linguistique

L'étude des relations entre le mètre et le rythme doit veiller, jusqu'aux poèmes du XVIII[e] siècle inclus, à bien évaluer les différents degrés d'accord et de tension qui les unissent. Entre la coïncidence absolue et la discordance se dresse toute une échelle nuancée, où s'inscrivent les signes de l'émancipation de la langue, agissant alors de façon subversive contre l'autorité des mètres fixes.

— Le vers classique impose donc la soumission du rythme linguistique ; la césure et la rime sont soulignées par des accents en accord avec les contours des groupes syntaxiques clos. Le seul « jeu » qui puisse se produire est la variation, à l'intérieur de chaque hémistiche, entre des mesures contenant un nombre relativement variable de syllabes, généralement deux ou trois.

— Le théâtre classique en alexandrins laisse apparaître quelques enjambements internes, qui traduisent alors une agitation, un trouble, ou une grande tension, selon le contexte, émanant du personnage qui parle.

Voici un extrait de *Bajazet*, de Jean Racine (8, III) ; Roxane :

> « Mais, de grâce, parmi // tant de sujets de joie,
> Répondez-moi, comment // pouvez-vous expliquer
> Ce chagrin qu'en sortant // il m'a fait remarquer (...) »

Les deux enjambements internes bousculent l'ordonnance des vers, aboutissant même sur un rejet externe, « expliquer // Ce chagrin ».

— Les poèmes homométriques qui ne se réfèrent pas à la théorie classique pour des raisons diverses — qu'ils lui soient antérieurs ou que certains poètes ne souhaitent pas s'y soumettre — admettent également de nombreuses formes d'enjambements qui perturbent volontairement l'ordre des mètres. Les poètes de la Renaissance usent fréquemment de ce procédé comme d'un ressort expressif avant la condamnation portée par Malherbe.

— Les poèmes hétérométriques, même pendant le XVII[e] siècle, sont plus enclins à combiner variations métriques et enjambements. La complexité est à son comble lorsque les « vers libres » conjuguent l'alternance sauvage des mètres avec le caractère naturel des accents linguistiques. Cette complexité se comprend mieux si l'on rappelle l'attirance de La Fontaine pour des vers « ayant un air qui tient beaucoup de la prose ».

3.6. DU XVII[e] AU XX[e] SIÈCLE, LES PETITES RÉVOLUTIONS DU VERS FRANÇAIS. LA SOUVERAINETÉ PERDUE DU MÈTRE CLASSIQUE ET LA DÉLIVRANCE DU RYTHME LINGUISTIQUE

Cette dialectique à l'œuvre entre mètre et rythme se fait longtemps de façon intuitive : le « rythme linguistique » est une notion récente ; elle date du repérage et de la prise en compte des accents d'intensité, c'est-à-dire de la seconde moitié du XIX[e] siècle.

Ce qui est conscient et délibérément travaillé, c'est le caractère syllabique des mètres. Les enjambements ne sont que les traces intuitives d'une tension existant entre le caractère naturel de la langue, utilisée dans la prose ou la conversation, par exemple, et les contraintes rigoureuses des mètres.

3.6.1. L'influence du théâtre et de la déclamation sur l'évolution du vers : le dynamisme de l'oralité contre une poésie pétrifiée (fin du XVII[e] siècle - début du XVIII[e] siècle)

Il est admis que le théâtre, au cours de la seconde moitié du XVII[e] siècle, fait évoluer la conscience que l'on a du mètre : par son caractère oral, il regagne ce que la poésie avait perdu depuis la séparation d'avec la musique. Plus précisément, même s'ils ne se chantent plus, les vers se disent, et ils se disent en fonction d'une situation qui prend vie sur scène, avec des objets, un espace et, surtout peut-être, des corps qui s'affrontent et se parlent. C'est là peut-être toute la grandeur du vers dans le théâtre classique : sa forme, relative aux genres élevés, est directement issue de la rénovation et des contraintes classiques ; mais elle est prise dans une matière vivante qui est celle de la scène et des comédiens.

Le théâtre classique s'inspire beaucoup des innovations de l'opéra en France au même moment, qui n'hésite pas à modeler le vers sur la musique. La transparence classique attachée à la fusion des mots et de la raison se voit distancée ; les vers repassent de l'idée au corps à travers la pratique théâtrale. La déclamation évolue considérablement au cours du XVIII[e] siècle, et prend de la distance avec la rigueur accentuelle des mètres classiques ; paradoxalement, la poésie semble étouffée et n'évolue quasiment pas en demeurant assujettie aux hiérarchies et aux normes du siècle précédent. Ce paradoxe s'éclaire si l'on considère que le théâtre, pendant le XVIII[e] siècle, se sépare de la poésie et gagne le statut de genre indépendant.

3.6.2. Le XIX[e] siècle et la poésie restaurée. Que reste-t-il des réformes classiques ?

Le XIX[e] siècle restaure l'importance de la poésie, contestée comme genre pendant le siècle des lumières, mais avec la conscience d'un bouleversement à accomplir dans la structure des vers.

• *Diérèse et synérèse : la fin de la prononciation érudite*
Si la notion de syllabe n'est pas remise en cause, les phénomènes de diérèse et de synérèse ne sont plus exclusivement liés à l'étymologie des mots; il se crée donc une élasticité arbitraire dans le compte des syllabes qui, combinée à l'emploi de mètres impairs, produit une incertitude bien éloignée de la précision classique :

> « Mouette à l'essor mélancolique,
> Elle suit la vague, ma pensée,
> A tous les vents du ciel balancée (...) » (*Sagesse*, 7, III).

Verlaine, à la fin du XIX[e] siècle, respecte encore l'existence de mètres définis par un nombre déterminé de syllabes, mais il ignore volontairement les règles classiques. Ces trois vers sont des enneasyllabes (ennea = 9), sans césure, comme l'octosyllabe, mais le compte des 9 syllabes s'effectue seulement si « Mouette » comprend une diérèse (« Mou-ette »), et « suit » et « ciel » une synérèse. Le juste compte des syllabes n'est donc pas donné par les vers eux-mêmes, mais grâce à une lecture attentive à évaluer l'existence et la place de diérèses/synérèses en fonction du nombre de syllabes dans le vers, et non plus selon des critères étymologiques. Au lieu de l'unité formée par trois vers de 9 syllabes chacun, on pourrait déceler trois mètres différents, par exemple de huit, neuf et dix syllabes (« Mouette, suit, ciel »).

• *La dignité nouvelle des mètres impairs*
Cet exemple donne l'occasion de montrer comment les mètres impairs en usage pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles trouvent au cours du XIX[e] siècle une vraie légitimité. Ceci traduit l'effritement de la notion même de genre poétique, et ces mètres impairs ne sont plus considérés comme systématiquement subalternes. Verlaine écrit un *Art poétique* qui répond à celui de Boileau, et prend le contre-pied des normes classiques, considérées comme arbitraires. Lui aussi fait correspondre son discours à la forme donnée à ses vers, mètres de 9 syllabes :

> « De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'impair (...) » (*Art poétique*).

• *Le remaniement de l'alexandrin par les poètes romantiques : entre la pulsation binaire 6 + 6 et le triolet 4 + 4 + 4*
Sans être complètement banni, le mètre classique hérité du XVII[e] siècle à travers le XVIII[e] siècle est soumis à des fléchissements de plus en plus violents à ses endroits stratégiques, c'est-à-dire à la césure et à la rime.

Pendant la première moitié du XIX[e] siècle, les poètes romantiques refondent l'alexandrin en l'orientant non plus autour de l'accent médian de la césure mais en le divisant en trois parties égales : autrefois binaire, le mètre devient à l'occasion ternaire; les accents linguistiques ne le scindent plus en 6 + 6 mais en 4 + 4 + 4.

Hugo fut le principal artisan de cette réforme, et ce vers-manifeste lui appartient, « J'ai disloqué/ce grand niais/d'alexandrin ». La diérèse, nécessaire dans le mot « ni-ais », souligne la dislocation.

Cette nouvelle structure ne détruit pas la précédente, en 6 + 6, puisque la césure classique est toujours décelable au cœur de la mesure centrale de 4 syllabes.

> « Il tombait. Tout à coup//un roc heurta sa main;
> Il l'étreignit, / ainsi //qu'un mort / étreint sa tombe,
> Et s'arrêta./ Quelqu'un //d'en haut, / lui cria : — Tombe ! »
> (« Et nox facta est », dans *La Fin de Satan*).

Ces trois vers comportent tous une césure traditionnellement placée à la sixième syllabe, mais le deuxième vers cité se découpe en groupes rythmiques de 4 syllabes chacun : « Il l'étreignit, / ainsi qu'un mort / étreint sa tombe »; c'est également le cas du troisième vers. Hugo ne détruit pas la césure classique, mais il *superpose* à la régularité binaire 6 + 6 une autre régularité 4 + 4 + 4. Passer d'un vers équilibré en deux hémistiches à une découpe syntaxique de trois groupes réguliers, revient à préparer déjà la fragmentation du vers. En même temps, préférer un rythme ternaire au balancement binaire témoigne d'un regain des valeurs impaires.

• *La précarité naissante de la césure*
Si la césure demeure alors encore à la sixième syllabe, on constate son affaiblissement dans la découpe accentuelle des mètres longs. Cet affaiblissement ne fait que s'aggraver au cours du XIX[e] siècle, et le décasyllabe et l'alexandrin perdent peu à peu le prestige d'une césure fixe et bien marquée par la syntaxe.

Parallèlement à la progressive transformation de l'alexandrin, au sein duquel se superposent mesures binaires et ternaires, le décasyllabe voit sa césure évoluer : elle divise toujours le mètre en 4 + 6, mais aussi de plus en plus souvent en 6 + 4, voire en 5 + 5; et les poètes la font alterner, entre l'une et l'autre position, parfois au sein du même poème.

• *Lecture : Verlaine et le décasyllabe*

	« Le Souvenir / avec le Crépuscule		4 + 6
	Rougeoie et tremble / à l'ardent horizon	4 + 6	
(...)	Parmi la maladive / exhalaison	6 + 4	
	De parfums lourds et chauds, / dont le poison	6 + 4	
(...)	Noyant mes sens, / mon âme et ma raison	4 + 6	
	Mêle, / dans une immense pâmoison,	2 + 8	
	Le Souvenir / avec le Crépuscule. »		4 + 6

(*Crépuscule du soir mystique*, dans *Poèmes saturniens*).

Les coupures faites dans le poème — malheureusement artificielles mais nécessaires pour ne pas trop étirer la démonstration — respectent la structure de la phrase principale. Le premier vers est repris, comme un refrain, en position terminale; il imprime donc une tonalité métrique et rythmique particulière. Comme à l'intérieur d'un morceau de musique, il se produit des modulations, c'est-à-dire que cette tonalité varie progressivement avant de revenir au modèle initial. Le mètre — décasyllabe ici — ne change pas; le poème est homométrique. Le premier — et dernier — vers respecte la place traditionnelle de la césure et se divise en deux hémistiches de 4 + 6. La variation s'effectue dans les

troisième et quatrième vers cités, qui inversent cette structure en 6 + 4. Le cinquième restaure la structure initiale, 4 + 6, avant que le sixième vers ne propose un découpage particulier : le verbe « Mêle » est un rejet externe du vers précédent, et la virgule qui le suit commande une pause syntaxique qui déséquilibre le vers ; « Mêle, dans une immense pâmoison ». Il semble que ce mètre de 10 syllabes ne comporte pas de césure marquée qui le découpe de façon relativement équilibrée ; la pause de la virgule laisse penser que la syntaxe isole ici les deux syllabes du verbe « Mêle », et les huit syllabes suivantes. Ce déséquilibre s'efface avec le retour du premier vers en dernière position, qui restaure un centre de gravité métrico-rythmique en 4 + 6.

Ce poème paraît admettre des césures « flottantes » qui permettent des modulations internes au sein des décasyllabes successifs. Ces modulations supposent des variations effectuées autour du décasyllabe de référence, le premier et le dernier. Autour donc du découpage en 4 + 6 on trouve celui en 6 + 4 et celui en 2 + 8. Cette respiration montre le désir, de la part de Verlaine, de construire au sein même du décasyllabe une confrontation syllabique mouvante entre les deux hémistiches : on peut remarquer, dans les vers cités, que les hémistiches les plus longs correspondent syntaxiquement à des compléments (circonstanciels ou d'objet), éléments subalternes, alors que les plus courts comportent pour l'essentiel l'ossature même de la phrase, sujets et noyaux verbaux (« Le Souvenir », « Rougeoie et tremble », « dont le poison », « Noyant mes sens », « Mêle »). Cette constatation, pour être valide, demande une étude approfondie à l'échelle entière du poème ; elle illustre cependant, de façon fragmentaire, le paradoxe qui veut que les éléments syntaxiques importants s'associent aux hémistiches les plus courts. On retrouve ici l'une des tendances chères à Verlaine, l'écriture en « mineur », peu propice aux grands élans et aux vastes espaces, pour laquelle l'essentiel se loge en un soupir. Ces modulations montrent que le décasyllabe se rapproche des mètres courts en ne comportant souvent plus de césure fixe.

D'autres poèmes de Verlaine composés en décasyllabes révèlent cette incertitude, même lorsque la césure semble se fixer en place médiane, coupant le mètre en 5 + 5 :

	« Comme un vol criard / d'oiseaux en émoi,		5 + 5
	Tous mes souvenirs / s'abattent sur moi,	5 + 5	
(...)	Au tain violet / de l'eau des Regrets,	5 + 5	
	Qui mélancoliquement / coule auprès,	7 + 3	
	S'abattent, / et puis la rumeur mauvaise	3 + 7	
	Qu'une brise moite / en montant apaise »		5 + 5

(*Le Rossignol*, dans *Poèmes saturniens*).

Les quatrième et cinquième vers cités brisent la symétrie créée autour de la césure, en 5 + 5, en alternant symétriquement les mesures de 7 + 3 et 3 + 7 syllabes.

A noter : la terminaison du pluriel « S'abattent » empêche l'élision du e muet qui achève ce verbe, qui compte donc trois syllabes.

3.7. CONTRE LA CÉSURE FIGÉE DU VERS CLASSIQUE, LE XIXe SIÈCLE RETROUVE CERTAINES PRATIQUES MÉDIÉVALES ENFOUIES AU COURS DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES : CÉSURES ENJAMBANTE, LYRIQUE ET ÉPIQUE

Les exemples précédemment évoqués témoignent de l'évolution parallèle du décasyllabe, à côté de l'alexandrin. Sans que la notion même de césure ne soit complètement effacée, ces deux mètres longs évoluent considérablement par rapport au modèle classique imposé aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Les poètes retrouvent ainsi, à travers le phénomène de l'enjambement en particulier, des possibilités, dans le maniement des mètres, inaugurées par les poètes de la Renaissance et ceux qui, au XVIIe siècle, ne se soumettaient pas aux rigueurs classiques dans des genres peu élevés.

L'enjambement, qui demeure donc la trace d'une syntaxe de plus en plus détachée des contraintes accentuelles des différents mètres, connaît un ultime prolongement : la césure est non seulement susceptible de n'être pas prise en compte par la syntaxe, mais elle en arrive à se trouver à l'intérieur même d'un mot. Rimbaud surtout, au cours des années 1870, use de ce procédé :

> « Europe, Asie, Amé//rique, disparaissez.
> Notre marche venge//resse a tout occupé. » (*Qu'est-ce pour nous...*, dans *Derniers vers*).

La césure ici existe selon les seuls principes syllabiques qui veulent que l'alexandrin admette une césure à la sixième place ; les deux vers cités ne sont même plus des alexandrins ternaires, ils se réduisent à deux mètres de douze syllabes à l'intérieur desquels aucune régularité rythmique n'apparaît. Lorsqu'elle divise ainsi un mot, la césure est dite *enjambante*.

Il faut noter que cette érosion des marques accentuelles du vers que sont traditionnellement la césure et la rime procède par élargissement et radicalisation du phénomène d'enjambement. Ce phénomène, pour être connu pendant la Renaissance et les XVIIe et XVIIIe siècles, est ici progressivement utilisé en vue de la destruction de l'unité du mètre. Cette destruction procède par paliers au cours du XIXe siècle, avec les poètes romantiques, Hugo, puis Verlaine et Rimbaud essentiellement (à lire dans l'annexe II, *L'alexandrin démantelé*). Il se produit un lent cheminement, depuis l'asservissement du rythme au mètre imposé par les classiques, jusqu'à l'affranchissement du rythme linguistique contre la structure du mètre à la fin du XIXe siècle, en passant par la tension exploitée par les enjambements des poètes de la Renaissance et des XVIIe-XVIIIe siècles. Les mètres longs se rapprochent des mètres courts, lorsque la césure n'est plus honorée par le rythme que de manière flottante (Verlaine), et se réduisent finalement à n'être que des réservoirs à syllabes, n'étant plus soulignés ou secondés par le rythme linguistique.

Ce long itinéraire conduit les poètes à retrouver certaines pratiques du Moyen Age, éliminées pendant la Renaissance. Ces pratiques admettent certains types de césures oubliées :

— *La césure lyrique* (propre à la poésie lyrique du Moyen Age, chantée et accentuée par une lyre) permet l'emploi d'un e muet devant consonne à la césure :

au Moyen Age : « Je parle trop, / et me tais à grand peine
(...) Bonne chiere / je fais quand je me deulx ; »

(Charles d'Orléans, *Ballade Je meurs de soif...*)

puis au XXe siècle : « C'est ici que je viens promener ma tristesse,
chez des amis et que, / lentement, au soleil, (...) »

(Francis Jammes, *Élégie troisième*, dans *Le Deuil des primevères*).

— *La césure épique* escamote ce même e muet à la césure devant consonne ; il peut encore s'y trouver mais n'entre pas dans le compte des syllabes, comme à la rime :

au Moyen Age : « Un peu de chose / m'est grand comme la mer ; (...)
Je tiens pour basse / chose qui est hautaine ; (...) »

(Jean Robertet, *Ballade Je meurs de soif...*)

au XXe siècle : « Et tout le sang du monde / circulant dans mes veines »

(Robert Desnos, *Les Hommes sur la terre*).

— Notons également que la *césure enjambante*, exploitée par Rimbaud, existait déjà au Moyen Age :

« Que la victoi/re venait avec moi » (Eustache Deschamps).

Ces césures anciennes présentent l'avantage, pour les poètes des XIXe et XXe siècles, de rendre au rythme naturel de la langue son autonomie, indépendamment de la contrainte accentuelle qu'impose la césure classique.

4. LA NAISSANCE ET L'ÉPANOUISSEMENT DU POÈME EN PROSE POSENT LA QUESTION DE LA LÉGITIMITÉ DU VERS

4.1. « POÈME EN PROSE » : Y-A-T-IL CONTRADICTION DES TERMES ?

Ce vaste mouvement à travers lequel la tension entre mètre et rythme est exploitée jusqu'à la crise est secondé dès la moitié du XIXe siècle par l'apparition d'une écriture

poétique parallèle, le *poème en prose*. Les deux mots, jusque-là, semblaient incompatibles ; la soumission au système métrique, au moins jusqu'à la Renaissance, indiquait *a priori* une inspiration poétique. L'ébahissement de Monsieur Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme*, témoigne de cette division des ordres littéraires, entre prose et vers, naturelle et évidente comme un ordre cosmique indiscutable. La question du genre poétique se pose au cours du XIXe siècle en traversant les frontières du vers et de la prose. Si La Fontaine était sensible à un art qui sût rapprocher les vers de la prose (*cf.* p. 26), certains poètes du siècle dernier cheminent aussi en sens inverse afin de tirer la prose vers la poésie. Il y a ici la recherche commune d'un entre-deux peu définissable : une écriture au-dessus de la prose courante, et en même temps affranchie des contraintes métriques ; sorte de langue rêvée. Le poète Aloysius Bertrand est traditionnellement reconnu comme le pionnier du poème en prose grâce au recueil *Gaspard de la nuit*, qui paraît en 1842. Après lui s'inscrit une lignée de recueils, jusqu'à la fin du XIXe siècle, qui reprennent à leur compte la composition de poèmes en prose. Ce sont, pour l'essentiel, le *Spleen de Paris* de Baudelaire, puis les *Illuminations* et *Une saison en enfer* de Rimbaud (quoique le second recueil comporte quelques pièces versifiées), et les *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Avec eux se déploie le XXe siècle.

Il faut noter qu'Aloysius Bertrand ne crée pas ex-nihilo ce nouveau type d'écriture, mais s'inspire vraisemblablement de la prose de Chateaubriand qui, au début du XIXe, qualifie l'un de ses romans, *Atala*, de « sorte de poème ».

Avec Chateaubriand, la prose s'éloigne radicalement des contraintes imposées par l'avancée d'un récit ou d'une argumentation. C'est le règne de la description, de la méditation, et la prose inaugure des recherches nouvelles, jusque-là réservées à l'écriture en vers, avec un travail approfondi opéré sur les possibilités offertes par le rythme linguistique et les sonorités. Il bénéficie également de tout le travail d'écriture opéré, principalement au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, par les traductions françaises de poètes étrangers, Ossian et Young pour l'essentiel. Ces traductions tendent à un compromis nouveau entre vers et prose, bien à l'écart des vers froids et conventionnels, néo-classiques des « poètes » — des rimeurs plutôt — français de l'époque.

Baudelaire, quant à lui, reconnaît sa dette à l'égard d'Aloysius Bertrand ; l'idée du *Spleen de Paris* lui est venue en « feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit* » (*A Arsène Houssaye*, avertissement du *Spleen de Paris*). Son projet prolonge celui de La Fontaine et marque en même temps une grande évolution dans la conception de la poésie ; il rêve « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». « Sans rythme » signifie ici « sans mètre » ; l'union nouvelle de la prose et de la poésie fait donc écho aux « vers réguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose » de La Fontaine ; tout comme « assez souple et heurtée » renvoie à « cette manière pourrait sembler la plus naturelle » (La Fontaine). Avec Baudelaire, cependant, c'est aussi tout un monde souterrain qui apparaît, celui de l'âme, de la « rêverie » et de la « conscience », avec une vision poétique neuve de l'*intériorité*.

Il faut noter le cheminement parallèle des poèmes en prose et des poèmes versifiés dans la production de Baudelaire, puis de Rimbaud : les *Fleurs du mal* de Baudelaire et le *Spleen de Paris* sont les deux versants complémentaires de son écriture poétique; pour Rimbaud, en revanche, l'évolution est strictement chronologique, les poèmes versifiés précédant les *Illuminations* ou la *Saison*. Ces deux recueils ressemblent à un aboutissement des poèmes versifiés — il n'y a plus de rapport de complémentarité entre prose et vers, comme pour Baudelaire, mais un rapport en terme d'évolution naturelle.

Ces deux tendances montrent, chacune à sa manière, que les poèmes en prose ne doivent pas être systématiquement séparés des poèmes en vers, en particulier dans le commentaire ou l'analyse de texte.

4.2. AU COURS DU XIX[e] SIÈCLE, LE POÈME EN PROSE S'IMPOSE COMME LE RELAIS NATUREL DU VERS, EN BOULEVERSANT PROFONDÉMENT LA TENSION MÈTRE / RYTHME SANS POUR AUTANT LA BRISER

De la même façon que les vers libres de La Fontaine se définissent par rapport aux normes métriques de l'époque, les poèmes en prose doivent être lus comme un prolongement de l'écriture en vers. Le «sans rythme» de Baudelaire doit être compris, répétons-le, comme «sans mètre»; au contraire, le rythme linguistique naturel est exploité, dans le poème en prose, de façon aussi intense que dans les vers. La disposition en prose et en paragraphes n'est qu'une transformation, un remodelage des vers et des strophes. En l'absence d'un mètre qui fixe par avance un nombre strict de syllabes, la langue se façonne à travers un rythme linguistique qui recrée lui-même une régularité ou des symétries.

4.2.1. La prose poétique de Baudelaire et de Rimbaud à la recherche d'une nouvelle cadence

> «J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.»

Ce court poème est tiré des *Illuminations*, d'Arthur Rimbaud. Il ne se compose que d'une seule phrase, que la ponctuation divise assez nettement, grâce aux points-virgules, en trois parties. Si l'on compte les syllabes selon les conventions de la poésie versifiée, on peut faire apparaître la disposition suivante :

«J'ai tendu des cordes // de clocher à clocher;	6 + 6 (12)
des guirlandes // de fenêtre à fenêtre;	4 + 6 (10)
des chaînes d'or // d'étoile à étoile, et je danse.»	4 + 8 (12)

Ce décompte révèle une certaine symétrie entre ces trois parties de la phrase, qui comportent chacune respectivement 12, 10 et 12 syllabes. Ce découpage laisse apparaître, artificiellement, des mètres déjà connus, alexandrins et décasyllabes.

Les deux premiers «vers», pour arriver à 12 et 10 syllabes, admettent une césure lyrique, avec un e muet devant consonne qui entre dans le compte des syllabes. Notons aussi que le troisième «vers» est loin d'être un alexandrin régulier, puisque la place de la césure classique coupe ici le groupe «d'étoile // à étoile». Le compte strict des syllabes semble néanmoins assujetti à une certaine régularité, de même que la syntaxe fait correspondre les mots compléments d'objet (des cordes — des guirlandes — des chaînes d'or) et les groupes compléments circonstanciels bâtis sur le même modèle «de — à —» (de clocher à clocher — de fenêtre à fenêtre — d'étoile à étoile). Ces deux séries se répartissent de façon relativement régulière dans les «vers» artificiellement recréés. La petite cellule syllabique «et je danse» (trois syllabes), conclusive, fait écho, transversalement, au «J'ai tendu» (trois syllabes) initial.

Le rythme naturel de la langue, à l'inverse du compte des syllabes dans les mètres classiques, n'est pas soumis à une loi des nombres stricte. C'est pourquoi l'analyse du rythme de la langue à l'intérieur d'un poème en prose doit apprendre à évaluer la distance qu'entretient le poète avec les procédés connus de versification.

Il ne s'agit pas de «forcer» un texte pour y retrouver des mètres traditionnels : si l'on retrouve ici, artificiellement, des mètres de 12 et 10 syllabes, ces groupes syllabiques ne constituent pas pour autant des mètres réguliers (césures lyriques, césure au milieu d'un groupe syntaxique...). D'autant que souvent, le compte des syllabes dans un texte non versifié peut varier selon les phénomènes déjà connus de diérèse et synérèse, et du e muet.

Voici le début d'une phrase d'un poème en prose de Baudelaire, *La Belle Dorothée* :

> «Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si (...)»

On peut disposer ce texte ainsi :

«Elle s'avance ainsi, // harmonieusement,	6 + 5 ou 6 (syn/dié)
heureuse de vivre et // souriant d'un blanc sourire,	6 + 6 ou 7 (syn/dié)
comme si...»	

Le début de la phrase pourrait fort bien constituer un alexandrin régulier, avec césure régulière après «ainsi», à condition d'accorder une diérèse à «harmoni-eusement». Cette diérèse n'aurait rien de surprenant, pratiquée dans ce mot par les poètes classiques eux-mêmes, d'autant plus que l'octosyllabe qui clôt le poème *Le Chat*, dans les *Fleurs du Mal*, comporte la même diérèse :

> «Aussi subtil qu'harmoni-eux»;

La suite de la phrase, en revanche, comprend douze syllabes sous plusieurs conditions : admettre une synérèse dans «souriant», et ne compter que deux syllabes dans «sourire» comme à la rime, alors que le mot suivant «comme si...», commence par une consonne. «Sourire» pourrait donc, dans l'ordre linéaire de la phrase, compter trois syllabes.

4.2.2. L'enracinement d'un sentiment métrique

Dégagé des contraintes du mètre, le rythme linguistique naturel est peu propice à la constitution de groupes syllabiques nettement délimités. Il importe cependant de voir comment les poètes, lorsqu'ils se dégagent eux-mêmes de l'écriture en vers, conservent néanmoins dans la prose un *sentiment métrique* qui organise souvent certaines cellules syllabiques autour de traces métriques apparentes.

Il ne faut pas donc « forcer » la lecture en orientant la prose vers des modèles métriques connus, mais tâcher d'évaluer comment le rythme s'imprègne des symétries, des correspondances et des régularités syllabiques à l'œuvre dans les vers.

4.3. AU XXe SIÈCLE, LES POÈTES POURSUIVENT LES CONQUÊTES DU POÈME EN PROSE EN SE RÉSERVANT LE LUXE D'UN RETOUR POSSIBLE AUX EXIGENCES DE LA POÉSIE CLASSIQUE

Pendant le XXe siècle, les poètes exploitent toutes les voies ouvertes par le XIXe, sans pour autant oublier le modèle classique des XVIIe et XVIIIe siècles. C'est là sans doute l'une des difficultés que porte en elle la poésie du XXe siècle : on peut difficilement la décrire en termes de tendances générales historiques, comme le classicisme ou le romantisme, parce que chaque poète, devant toutes les possibilités qui lui sont offertes, cultive une démarche qui lui appartient souvent individuellement.

Quelques groupes de poètes prolongent la tradition d'un mouvement collectif : le groupe des surréalistes qui s'épanouit entre les deux guerres et celui, essentiellement, de l'oulipo (ouvroir de littérature potentielle), pendant les années 1950-1960. Ces courants n'empêchent pas, d'une part, le prolongement de l'éclatement des choix opérés dans les formes de l'écriture poétique, d'autre part, la mise à disposition de ces choix au service de l'écriture poétique individuelle de chaque poète.

4.3.1. Le vers libre, version XXe siècle

A l'intérieur de sa propre production, un même poète sait fréquemment se contraindre au modèle classique du vers, ou créer des vers inédits. Apollinaire, par exemple, au début de ce siècle, écrit un sonnet en alexandrins réguliers :

« Un homme a traversé // le désert sans rien boire
Et parvient une nuit // sur les bords de la mer (...) » (*L'Enfer*) ;

et il crée par ailleurs des vers irréguliers n'obéissant à aucun modèle métrique répertorié :

« Automne malade et adoré 9
Tu mourras quand l'ouragan / soufflera dans les roseraies 7-8
Quand il aura neigé 6
Dans les vergers (...) » 4

(*Automne malade*, dans *Alcools*).

Les vers cités forment une strophe ; ils comptent chacun 9 syllabes ; 7 + 8 syllabes ; 6 syllabes ; 4 syllabes. Aucune régularité n'est donc apparente ; ce procédé se généralise pendant la bascule chronologique entre le XIXe et le XXe siècle. Il est en quelque sorte intermédiaire entre la pratique traditionnelle en vers, ne serait-ce que par la disposition du poème dans l'espace, verticalement, et la prose poétique, qui n'est plus assujettie à des mètres précis. Il s'agit là du *vers libre*, qui porte le même nom que l'hétérométrie irrégulière et savante de La Fontaine, mais qui ne désigne alors plus la même chose dès la fin du XIXe siècle. *Vers libre* signifie alors disposition d'un poème en vers étrangers à des modèles métriques connus, et sans régularité apparente. Le commentaire doit donc être attentif à user précisément, selon le contexte, de cette dénomination de vers libre.

4.3.2. Lecture : le vers libre selon Apollinaire

Pour être déconcertante, la composition de poèmes en vers libres à partir de la fin du XIXe siècle n'en est pas moins souvent appuyée sur des régularités ou des symétries syllabiques, comme la prose poétique. Les quatre vers cités précédemment laissent à cet égard apparaître plusieurs voies d'exploration : même sans l'emploi de mètre précis, la disposition typographique (= espace sur la feuille) des vers respecte la syntaxe de la phrase, sans enjambement d'un vers sur l'autre. Si l'on sépare le second vers en deux segments, après « ouragan », de 7 et 8 syllabes, on peut constater l'emploi successivement de deux séquences impaires 9 et 7, puis de trois séquences paires 8 → 6 → 4. Ces deux ensembles se ressemblent puisqu'ils procèdent par diminution, rétrécissement régulier par amputation de deux syllabes (9 → 7 ; 8 → 6 → 4). Il y a là le chevauchement de deux ordres syllabiques, l'un impair, l'autre pair, tous deux épousant une forme générale qui est celle du rétrécissement, de l'amoindrissement, entre 9 syllabes (premier vers) et 4 syllabes (dernier vers cité).

Ce chevauchement s'opère à l'intérieur même du second vers, qui juxtapose un groupe syllabique impair (« Tu mourras quand l'ouragan » = 7 syllabes) à un autre groupe pair (« soufflera dans les roseraies » = 8 syllabes). Ces deux groupes succèdent au premier vers, qui compte 9 syllabes ; les deux premiers vers comptent donc trois groupes de respectivement 9, 7 et 8 syllabes. Le premier groupe pair, celui de 8 syllabes, apparaît comme une résolution, un juste milieu entre les deux groupes impairs qui le précèdent.

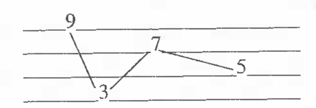
Plus donc qu'un chevauchement entre deux ordres syllabiques distincts, l'un impair (9 → 7), l'autre pair (8 → 6 → 4), il y a articulation (9 → 7 → 8) entre ces deux ordres : le poème commence en juxtaposant des suites syllabiques, certes irrégulières et non conformes à un modèle métrique connu ; néanmoins, et comme souvent dans la prose poétique et dans les vers libres, les vers et la syntaxe laissent transparaître les traces d'un *sentiment métrique* à l'œuvre.

Le poème oscille donc entre des groupes syllabiques de 9 et 7 syllabes avant de se stabiliser sur un groupe résolutif de 8 syllabes. Ce groupe inaugure une série paire de cellules de 6 puis 4 syllabes. Le mouvement général est conservé, celui de l'amoindrissement de la longueur du vers, mais adopte progressivement une certaine cadence et une certaine régularité. Cette régularité n'est donc pas

extérieure à l'écriture et ne la précède pas, comme les mètres, mais elle se crée au fur et à mesure de l'avancée du poème.

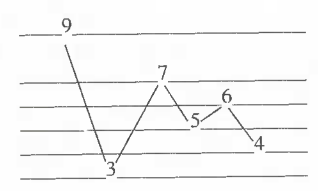
A l'inverse de la soumission de la syntaxe et du rythme linguistique au modèle du mètre, c'est ici la syntaxe et la disposition en vers qui commandent une composition et une cohérence nouvelles des différents groupes syllabiques.

Si le second vers du poème d'Apollinaire semble comprendre deux groupes de 7 et 8 syllabes chacun, on peut naturellement contester ce découpage et lui préférer celui qui détache la proposition principale de la subordonnée et du complément circonstanciel : « Tu mourras (3 syll) / quand l'ouragan soufflera (7 syll) / dans les roseraies (5 syll) ». On constate alors que ce début de poème fait se succéder les mesures suivantes : 9 (1er vers) → 3 → 7 → 5. Toutes impaires, ces mesures agissent également dans le sens d'un rétrécissement de 9 à 5 syllabes, en même temps que la mesure finale de 5 syllabes se distingue comme étant l'aboutissement d'un compromis entre la longueur et la brièveté des deux premières mesures (9 et 3 syll). Graphiquement, cela apparaît plus clairement :



Or, les vers 3 et 4 sont syntaxiquement parallèles aux mesures ainsi découpées dans le vers 2 : « quand l'ouragan soufflera » (7 syll) — « Quand il aura neigé » (v. 3 ; 6 syll) ; « dans les roseraies » (5 syll) — « Dans les vergers » (v. 4 ; 4 syll).

Le mouvement de rétrécissement des mesures entamé depuis le début se poursuit, puisque ces parallélismes syntaxiques subissent l'altération d'une syllabe : 7 → 6 syll (cela est même souligné par l'inflexion du futur en futur antérieur) ; et 5 → 4 syll. Depuis le début du poème, les différentes mesures dessinent ce mouvement :



Entre deux pôles extrêmes, de 9 et 3 syllabes, 4 mesures, au contraire, figurent une descente progressive en escalier de 7 à 4 syllabes. Cette pente douce est à l'image de l'agonie annoncée de l'automne, de la même façon que le chant, en musique, souligne fréquemment la plainte par une descente chromatique. Si l'on

s'attache plus précisément à ce que font ces différentes mesures, on se rend compte que les mesures extrêmes contiennent l'essentiel : « Automne malade et adoré » (9 syll) indique qui est le destinataire du poème, par l'apostrophe, et qui est le sujet grammatical de la phrase ; « Tu mourras » (3 syll) expose de façon abrupte la destinée de l'automne. Entre ces deux mesures sont contenues les autres mesures, intermédiaires, qui ne font qu'indiquer les circonstances de la mort : circonstances temporelles, avec la subordonnée « quand l'ouragan soufflera » (7 syll) et « Quand il aura neigé » (6 syll) ; circonstances dans l'espace avec les compléments, « dans les roseraies » (5 syll) et « Dans les vergers » (4 syll).

Cette découpe en mesures syllabiques laisse apparaître différentes zones de sens qui sont indépendantes même de l'ordre linéaire du poème et de la lecture. On peut ainsi reconstituer une autre lecture, selon l'ordre croissant des syllabes contenues dans chaque mesure :

Tu mourras	-3
[Dans les vergers	-4
dans les roseraies	-5
[Quand il aura neigé	-6
quand l'ouragan soufflera	-7
Automne malade et adoré	-9

Le vers 2, à lui seul, comporte les trois mesures suivantes, « Tu mourras » (3), « dans les roseraies » (5), « quand l'ouragan soufflera », et cette montée régulière, de 2 en 2, 3 → 5 → 7, laisse penser que la mesure de 9 syllabes en est l'aboutissement naturel. Malgré l'écart, les deux mesures extrêmes fusionnent.

La disposition en vers ne laisse pas d'ambiguïté dans l'identification des mesures pour les vers 1, 3 et 4. Le vers 2, lui, peut être divisé en mesures différentes, 7 et 8, ou 3 → 7 → 5 essentiellement.

Par ailleurs, la syntaxe suggère également un découpage orienté autour de mesures paires de 10 et 12 syllabes, échos des mètres longs traditionnels, « Automne malade et adoré / Tu mourras » (12 syll), « quand l'ouragan soufflera dans les roseraies » (12 syll), « Quand il aura neigé / Dans les vergers » (10 syll).

Plus que jamais, le rythme linguistique apparaît donc lié à une lecture particulière qui n'épuise pas les possibilités diverses propres aux combinaisons des mesures distinctes. Le vers libre efface souvent la notion même de mètre mais conserve la disposition type des vers traditionnels. Il juxtapose donc des unités de sens déjà constituées, ne serait-ce que par cet arrangement dans l'espace typographique, et par des unités flottantes déterminées par le rythme linguistique.

4.3.3. Synthèse : le bouleversement moderne de l'ancienne confrontation mètre/rythme

Les relations qui unissent le mètre et le rythme sont bouleversées dans ce type de poème en vers libre, tout comme dans les poèmes en prose, puisque c'est du rythme linguistique, et donc de la syntaxe, que naissent certaines symétries et certaines correspondances syllabiques. Le rapport mètre/rythme est donc inversé :

dans le vers classique le rythme est soumis au mètre; la mesure du mètre préexiste au poème. Dans la prose poétique ou le vers libre, le rythme linguistique est libre de créer ou non des groupes syllabiques symétriques qui rappellent l'organisation métrique traditionnelle. La tension entre mètre et rythme est donc inversée au profit d'une grande confusion dans la claire définition des vers et de la prose : alors qu'au XVII[e], le vers, soumis à des règles rigoureuses, s'oppose à la prose, les XIX[e] et XX[e] siècles font se rejoindre et fusionner vers et prose. Le vers n'est donc plus conforme aux normes classiques, affaibli et corrompu par les débordements du rythme linguistique (enjambements); la prose poétique et le vers libre retrouvent, à l'inverse, certaines cadences et symétries héritées de l'ancienne composition métrique. En somme, le XVII[e] siècle définit et exploite des catégories d'écriture nettement définies, alors que l'écriture poétique depuis le milieu du XIX[e] prend à l'envers le support choisi : le vers tend vers la prose, la prose poétique recrée des mesures ponctuelles. La dialectique mètre et rythme ne s'achève donc pas avec la destruction des principes classiques; elle révèle, par sa permanence, l'éternité des liens qui unissent la poésie à la musique considérée comme un art du temps. En s'inscrivant dans la durée, la langue poétique ne peut se réduire à un flux qui ne serait contrôlé, travaillé et profondément solidaire d'une certaine qualité d'inspiration.

La poésie moderne, depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle, comprend tout l'éventail des unions et des tensions à l'œuvre entre le mètre et le rythme. Il est éclairant de mettre en relation des procédés qui, bien qu'apparemment éloignés, finissent par donner une idée juste des voies explorées par les poètes :

> « Fenêtre du duc qui fais que je pense
> Au poison des escargots et du buis
> Qui dort ici-bas au soleil.
>   Et puis
> C'est trop beau ! trop ! gardons notre silence. » (A. Rimbaud, *Bruxelles*, dans *Derniers vers*).

Cette strophe rassemble quatre décasyllabes où le rythme linguistique ne soutient plus la cadence et ne respecte plus les pauses du décasyllabe classique. Le mètre n'existe plus que comme un réservoir à syllabes et semble impuissant à canaliser et à coordonner le rythme naturel de la langue. La dispersion typographique du troisième vers qui isole « Et puis » accuse encore cette fragmentation intérieure du mètre de dix syllabes. La prose poétique et le vers libre semblent bien être le fruit de cette décomposition du vers classique.

4.3.4. Conclusion : Mise en perspective de René Char (XX[e] s.) et de Blaise de Vigenère (XVI[e] s.) : le mètre caché sous la prose

On peut lire ce poème de René Char :

> « Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima?
>
> Il cherche son pareil dans le vœu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

> Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. A son insu, ma solitude est son trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.
>
> Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas? »

(*Allégeance*, dans *Fureur et mystère*).

Ce poème est écrit en « prose »; comme précédemment dans l'extrait d'un roman de Jean Giono (p. 31), on peut déterminer la place d'accents linguistiques en fonction de la syntaxe et de la ponctuation. Cela permet de montrer que ce poème en prose reconstitue à travers le rythme linguistique qui le porte des mètres réguliers : alexandrins, avec, conformément aux règles classiques, accents en fin de vers et à la césure. Les deux paragraphes deviennent alors deux strophes de quatre vers chacune, deux quatrains. Aucune irrégularité ne vient troubler ces alexandrins enfouis dans la prose, fondés de surcroît sur la syntaxe :

> « Dans les rues de la ville il y a mon amour.
> Peu importe où il va dans le temps divisé.
> Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler.
> Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima?
>
> Il cherche son pareil dans le vœu des regards.
> L'espace qu'il parcourt est ma fidélité.
> Il dessine l'espoir et léger l'éconduit.
> Il est prépondérant sans qu'il y prenne part. (...) »

Ainsi disposé, le poème en prose suscite une autre lecture : il n'est pas l'enfant terrible des vers minés, corrompus, de Rimbaud; il en est le juste héritier, ou le versant apaisé. L'un se dégage du mètre pour aller du vers à la prose; l'autre profite de la prose pour retrouver dans le mètre une fertilité perdue.

L'évolution du vers ne se réduit donc pas à une crise ou à une perte des repères métriques, mais elle épouse les transformations qui bouleversent l'union du rythme naturel de la langue et des formes rigoureuses du mètre, l'unité commune étant la syllabe.

Il est particulièrement délicat, voire faux, d'adopter une perspective positiviste sur l'histoire de cette union mètre-rythme, en considérant l'histoire comme irréversible et jalonnée de repères progressifs et déterminés selon une fin constructive : le mètre, il faut le rappeler, est formé d'après des unités naturelles de 3 et 4 syllabes, dégagées de groupes syntaxiques essentiels et récurrents en français. Il n'est donc pas, en lui-même, dirigé *contre* la nature profonde de la langue. Toute la tension qui peut s'ériger entre le mètre et le rythme ne remet en cause aucun des principes linguistiques du français, mais témoigne de la tension, commune à la composition de toute œuvre d'art, entre la forme, préexistante et commune, et la pensée et le désir, individuels.

Quatre siècles avant René Char, avant la formation du mètre classique, Blaise de Vigenère, au milieu du XVI[e] siècle, recrée dans la prose l'ossature du mètre; il traduit ainsi des psaumes de la Bible :

« Car tu es ô bon Dieu ma force ; — pourquoi donc m'as-tu rebuté ? — pourquoi vois-je ainsi langoureux, — pendant que l'ennemi m'afflige ? »

(Ps. XLII).

Le poète enchâsse dans sa prose des mètres de 8 syllabes, de la même façon que René Char retrouve l'alexandrin ; à l'inverse des vers minés d'enjambements, la prose retrouve une cadence métrique régulière. Ces deux procédés, néanmoins, se ressemblent par leur faculté à s'échapper du support premier, vers ou prose.

Les poèmes cités de René Char et de Blaise de Vigenère vivifient, en l'inversant, la dialectique entre mètre et rythme ; ils rappellent que la poésie, art du temps à l'égal de la musique, se plaît à confronter un temps naturel, le rythme de la langue, à un temps arrêté, fixé d'avance, celui du mètre. La confrontation de ces deux temps aide sans doute à formuler en poésie une quête ou un désir, amour pour l'un, Dieu pour l'autre.

2 *L'art des sonorités et de la rime, ou la poésie comme langue-mélodie*

1. PEUT-ON CROIRE À L'ACCORD SONORE DES MOTS ET DES CHOSES ? LA LANGUE FANTASMÉE

Le mètre et le rythme sont les facteurs qui, combinés, arrangent la langue poétique dans le temps. L'analogie est directe avec la musique, qui elle aussi conjugue des unités fixes (mesures à trois temps par exemple) et un rythme qui vient s'y inscrire. Ce rythme souligne les temps forts des mesures — accords des accents et de la césure/rime dans le mètre —, ou au contraire les évite, et crée ainsi des syncopes ou des contretemps — les enjambements dans le mètre.

La langue, comme la musique, est un phénomène sonore, et l'on peut aujourd'hui précisément décrire la qualité des sons qui constituent une langue. L'analogie avec la musique, cependant, réclame un ajustement : la musique se compose de sons qui n'ont de valeur que relative à d'autres sons, et qui se définissent avant tout par opposition ou par différence ; c'est là tout le sens de la *gamme,* qui régit et hiérarchise les hauteurs, du plus grave au plus aigu, et toute l'importance de l'instrumentation, qui unit ou oppose des sons de textures distinctes. Les sons qui composent une langue forment des mots qui, bien entendu, ont un sens en eux-mêmes. Autrement dit, les sons musicaux ne *disent* rien et font partie du monde comme des objets sensibles ; les sons de la langue *disent* le monde comme s'ils en étaient détachés. C'est tout le paradoxe de la langue : objet de contact entre les hommes, elle possède un certain nombre de caractéristiques sonores, mais elle n'est pas non plus qu'une suite de sons puisqu'elle révèle la position de chacun dans le monde.

Ce paradoxe préoccupe les hommes depuis l'origine du langage ; pendant l'Antiquité, Platon pose la question de la validité du *corps* de la langue à travers l'affrontement entre deux personnages : Cratyle pense que les mots, par leur texture sonore, sont liés à ce qu'ils désignent, alors qu'Hermogène relativise ce lien et énonce la distance qui sépare le son de la chose exprimée.

Pour l'un, la langue naît de façon absolue, comme un prolongement sensible des choses exprimées ; pour l'autre, il y a autonomie entre le sens et le son, autonomie placée sous le signe de l'arbitraire (les linguistes modernes distinguent « signifié » et « signifiant » et reprennent cette idée en parlant d'« arbitraire du signe »).

Naturellement, il semble qu'Hermogène développe une compréhension plus juste de la nature des langues; la relativité des langues du monde n'est pas à démontrer.

Cette question, néanmoins, agite toujours ceux qui usent de la langue comme matériau premier entre eux et le monde, au premier rang desquels se placent les poètes. Le rêve profond de chaque poète est de faire vivre le monde à travers les mots : poésie vient du grec «poïeïn», qui signifie «fabriquer, produire, inventer, créer». Un poète du XX[e] siècle, Jean Tardieu, exprime ainsi ce désir :

«Si ce monde était cohérent
Je ne pourrais pas dire : il pleut
Sans qu'aussitôt l'averse tombe.»

Énoncer une parole poétique revient à être chargé de pouvoir sur l'ordre du monde, et il est insupportable de concevoir la langue comme une suite de sons arbitraires détachés du monde sensible. La poésie reprend donc à son compte le paradoxe de la langue : dire le monde non plus comme si les mots en étaient détachés tout en sachant qu'ils le sont...

1.1. BRUTALITÉ DU CRI

La première façon de refuser à la langue son caractère articulé et abstrait consiste à revenir à l'origine même de la forme des sons produite par les hommes, c'est-à-dire au *cri*. Le cri est une brutalité sonore qui permet à chacun de signaler sa présence, et la poésie se plaît parfois à juxtaposer des sons articulés et d'autres qui ne le sont pas. Le cri ou les sons non articulés sont une manière, pendant le Moyen Age, de rapprocher les sons de la langue des sons de la musique, alors que la poésie n'est que chantée; quantité de chansons, pendant le XII[e] siècle notamment, comportent des refrains faits de sons inarticulés :

«Le cœur lui tressaute, me semble-t-il,
Elle appelle son ami, et chante sans arrêt :
"Chiberala chibele, doux ami,
Chiberala chibele, soyez joli".»

Ou encore :

«Je trouvai un bergère que je voulus
Toute seule et modeste
Et à l'écart
"He O! Dorelo dorelo do!"
(...) Elle regarda vers moi
Et déclara
"He A! Ciquedondi quedondi quedonda!"»

Quatre siècles plus tard, on trouve dans les *Dithyrambes* de Ronsard le refrain suivant, reprenant le cri antique des Bacchantes, «Evoé!» :

«Ïach ïach Evoé!
Evoé ïach ïach!»

Apollinaire, quatre siècles encore plus tard, poursuit cette veine primitive et essentielle :

«Une femme qui pleurait
Eh! Oh!Ah!
Des soldats qui passaient
Eh! Oh!Ah!
Eh! Oh!Ah!»

(*Mutation*, dans *Calligrammes*).

1.2. RÉINVENTER LA LANGUE

Une variante du cri est l'invention, pour un poème, d'une langue inconnue et fantasque : le poète se place encore *avant* la langue articulée et commune, en franchissant néanmoins une étape après le cri; Gabriel Robert, par exemple, écrit pendant la Renaissance ce sonnet :

«Apollinifié je tripotanisais
Apocryphiquement et d'amphibologie;
Puis Léthéifiant l'antigraphologie,
Tout enthousiasmé j'apophtégmatisais. (premier quatrain)
(...)
Mais l'infante du ciel qui brusque me domine,
Engeance de Jupin, honneur de Mnémosyne,
Englue à tripotin les débiles cerceaux.» (second tercet)

Henri Michaux, au XX[e] siècle, s'attache lui aussi à décrire une langue comme en cours d'enfantement, progressivement et laborieusement :

«Quand les mah,
Quand les mah,
Les marécages,
Les malédictions,
Quand les mahahahahas,
Les mahahaborras,
Les mahahamaladihahas,
Les matratrimatratrihahas,
Les hondregordegarderies,
Les honcucarachoncus,
Les hordanoplopais de puru paru puru, (...)»

(*Avenir*, dans *La Nuit remue*).

Ces exemples, bien entendu, demeurent marginaux, mais ils montrent combien la poésie est attachée aussi à la valeur sonore des mots; plus facilement sans doute que les autres genres littéraires, la poésie n'est pas contrainte à préserver l'unité

abstraite du son et du sens, rendant s'il le faut son autonomie relative au son. Chantée pendant plusieurs siècles, on comprend que la langue poétique ait gagné cette autonomie grâce au support de la musique et, même après la séparation des mots et de la musique, la prégnance de l'oralité s'exerce toujours sur une poésie avant tout écrite.

L'étude des sonorités, dans un poème, doit toujours garder ce souci : révéler comment la langue poétique exploite le corps sonore des mots pour inscrire aussi le poème dans l'ordre des choses sensibles : il est musique en même temps que sens.

2. LES SONORITÉS DANS LE POÈME

2.1. LES ONOMATOPÉES ET L'HARMONIE IMITATIVE : LA TENTATION DE S'APPROPRIER LE MONDE RÉEL PAR LES SONS

A côté des cas extrêmes du cri ou de la langue inventée, les poètes peuvent profiter de l'arrangement de certains sons pour les faire ressembler phoniquement à ce qu'ils expriment. C'est une autre façon de rapprocher les mots des choses et de combler le vieux rêve de Cratyle : user des mots comme s'ils étaient le prolongement sensible des choses.

Les *onomatopées* (du grec *onomatopoiia*, «création — *poiia* — de mots par imitation de sons») sont des mots formés d'après le bruit naturel qu'ils s'efforcent en même temps de reproduire et de signifier; elles agissent dans un texte comme une intrusion du monde sonore :

> «Ferrailles
> Tout est un faux accord
> Le broun-roun-roun des roues
> Chocs
> Rebondissements (...)»
>
> (Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien*).

De la même façon que certains musiciens, au XXe siècle, ont inventé la *musique concrète* en enregistrant et en combinant des sons réels, Blaise Cendrars ici introduit dans ce texte le «broun-roun-roun» des roues du train. Cette onomatopée contribue à créer une poésie qui n'est même pas poésie de dissonances, mais poésie de bruits; par contagion, certains mots voisins en viennent eux aussi à adopter ce statut d'onomatopée : «Chocs», puis «Rebondissements».

De façon générale, on parle *d'harmonie imitative* dès que le poète s'efforce de rapprocher le son des mots d'un phénomène sonore du monde réel. Si certains exemples révèlent sans conteste cette tentative de créer des mots-bruits — Paul

Eluard écrit d'un certain chien qu'il «aboiboie» —, d'autres font davantage appel à l'interprétation du lecteur, surtout lorsque cet effet d'harmonie imitative ne s'étend plus seulement sur un mot mais sur une phrase entière. Au sujet d'un vers de Boileau, «Le chagrin monte en croupe et galope avec lui», le dictionnaire Gradus note «cela donne un bruit de galop».

Ces exemples montrent qu'il existe tout un éventail de mots et d'emplois de mots tout proches du monde réel, qui permettent aux poètes de renouer avec la tradition rêvée de Cratyle, unir profondément les mots et les choses, combattre l'arbitraire du signe; en somme, créer une langue sacrée qui entre en résonance profonde avec le monde.

2.2. L'HARMONIE INTÉRIEURE DE CHAQUE POÈME EST LA MISE EN VALEUR ET LA COMBINAISON DE CORRESPONDANCES SONORES CONTENUES DANS LA LANGUE

Pour prolonger ce désir de langue sacrée, chaque langue offre aux poètes un réservoir de mots sonores qui, sans nécessairement évoquer un son réel, peuvent tisser entre eux et à l'intérieur d'un même poème un réseau d'échos, de connivences et d'harmonies qui créent une musique propre. Le rapport avec le réel n'est plus brut, ou absolu, comme lorsque ces mots tentent de reconstituer un son réel, mais ces liens permettent d'inscrire la langue du poème au cœur d'un univers sonore inventé qui seconde et contribue à diffuser le sens.

L'arbitraire du signe n'est plus combattu de façon absolue, mais de façon relative à l'identité profonde de chaque poème : les correspondances sonores qui s'y développent tendent à faire sortir la langue de son caractère commun pour la faire vivre de façon neuve; l'unité brève du poème entre en accord avec une parcelle de langue inouïe.

2.2.1. Les correspondances sonores entre les mots peuvent également suggérer une analogie, une correspondance entre ce que ces mots désignent : un premier pas vers la comparaison et la métaphore

• *Le jeu sur la lettre initiale des mots*

Les lettres de l'alphabet, par exemple, et le son qu'elles véhiculent, forment un matériau sonore qu'il ne reste plus qu'à exploiter selon un réseau particulier de mots : Augustin de Piis, qui vécut à cheval sur le XVIIIe et le XIXe siècle, écrit *L'Harmonie imitative de la langue française*, où chaque lettre est caractérisée selon les catégories de mots qu'elle sert à former. Un poème s'intitule *Le C* :

> «(...) De tous les objets creux il commence le nom;
> Une cave, une cuve, une chambre, un canon,
> Une corbeille, un cœur, un coffre, une carrière,
> Une caverne enfin le trouvent nécessaire; (...)»

Mis à part le mot «chambre», où la lettre «c» perd sa sonorité /k/, tous les autres mots sont soumis à une double analogie : ils commencent par le son /k/ et désignent un «objet creux»; la sonorité, ici, n'est pas exploitée de façon absolue, par rapport au monde, mais de façon relative à l'intérieur même d'une langue et d'un lexique. De cette façon, la sonorité commune est une porte ouverte sur la métaphore : analogie du son initial, analogie de sens, «objet creux».

Trois siècles auparavant, à la fin du XV[e] siècle, un poète-virtuose, Jean Molinet, écrit un poème en l'hommage de la Rose et, à travers elle, aux Dames qui «se sont efforcées de suivre et d'imiter la vertu de la rose», avec cette prière dont les mots commencent par «R» :

> «Rameau royal révérente reine,
> Rose rendant riche réjouissance,
> (...) Riant rubis, rouge resplendissance, (...)» (*Le Chapelet des dames*).

L'analogie universelle ici du «R» crée une langue adaptée à la louange supérieure de la Rose; la sonorité n'est pas un lien direct avec le monde, elle participe à la *reconstruction* d'un monde particulier, auquel la constitution sonore du mot «rose» imprime sa souveraineté.

Ce principe qui consiste à unir des mots qui ont en commun une sonorité est souvent exploité par les poètes, qui se plaisent à y voir un reflet de l'analogie des choses entre elles-mêmes : les sonorités ne reconstituent plus un lien avec les sons du monde (comme l'onomatopée), mais révèlent les rapprochements enfouis.

• *La paronomase*

Marbeuf écrit ce sonnet pendant la première moitié du XVII[e] siècle :

> «Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
> Et la mer est amère, et l'amour est amer,
> L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en l'amer,
> Car la mer et l'amour ne sont point sans orage. (...)» (premier quatrain)

Le premier vers du poème énonce une analogie entre «la mer» et «l'amour» qui possèdent en commun, «pour partage», «l'amer»; c'est-à-dire le goût amer de l'eau salée et de l'amour insatisfait. Plus que sur une seule lettre, comme précédemment, les mots ici se ressemblent au point d'être quasiment identiques : en termes plus techniques, on parle alors de *paronomase* pour indiquer des mots qui ne diffèrent, phoniquement, que par un seul *phonème* (ou un seul son, si l'on parle en termes phonétiques). La proximité de /lam ɛR/ et /lamuR/ donne une consistance sensible, sonore, à la métaphore qui unit les deux mots.

On peut désigner par «paronomase», de façon plus générale, un rapprochement de mots phoniquement assez proches, même s'ils diffèrent par plus d'un seul phonème /son. La paronomase n'est pas systématiquement employée pour souligner une métaphore, mais elle marque un lien troublant qui, à l'inverse encore de l'arbitraire du signe, révèle une *coïncidence* sensible entre les mots.

Paul Eluard se montre sensible aux «légères lingères», et l'union sonore de l'adjectif et du nom rend hommage à ces femmes aériennes; pendant la Renaissance, Antoine Héroët célèbre l'œil de la femme aimée :

> «Œil, ô mon œil disant : je te vueil bien»

et la prononciation de l'époque accorde à l'oreille le verbe «vueil» à l'«œil»; autrement dit, le désir au corps aimé.

Tristan Corbière, à la fin du XIX[e] siècle, profite également du glissement sonore entre deux mots pour énoncer un glissement de nature entre «la Mort» et «la Mer» :

> «Vieux fantôme éventé, la Mort change de face :
> La Mer!...»
>
> (*Les Amours jaunes*).

La paronomase souligne la métamorphose — «change de face» —; le rapprochement de sonorités entre plusieurs mots indique entre ces mots une coïncidence, une analogie ou une correspondance lisible selon le contexte. Entre les mots du poème se tisse alors un lien sacré qui contredit l'arbitraire du signe.

2.2.2. L'art de la phonétique : exploiter les propriétés acoustiques des sons de la langue

Enfin, de façon plus subreptice, les sonorités peuvent au sein d'un même texte créer des relations discrètes entre certains mots et participer au modelage sonore de la langue qui caractérise chaque poème.

Il est nécessaire ici de maîtriser, pour le lecteur français, la reconnaissance et la notation des sons qui composent la langue. L'alphabet phonétique est souvent d'un grand secours pour rendre compte de ces échos phoniques que la graphie révèle mal. Il existe par ailleurs des relations de nature entre ces sons, qui créent d'emblée certaines correspondances : /b/ et /p/ par exemple ne diffèrent que par un trait articulatoire, la première est «sonore» — les cordes vocales vibrent — la seconde est «sourde»; cette différence oppose encore /z/ et /s/, /d/ et /t/, /ʒ/ (joute) et /ʃ/ (chat), /g/ et /k/. La voyelle /u/ (oubli) est d'une part prononcée à l'arrière de la bouche, et d'autre part, commande une ouverture minimale de la bouche. Elle s'oppose donc à /i/, d'avant; elle s'oppose aussi à /a/, voyelle ouverte.

Les sons possèdent donc chacun une série de caractéristiques qui les rapproche ou les sépare des autres sons, et les poètes en les combinant peuvent ainsi créer entre les mots des phénomènes d'harmonie ou de dissonance. La première distinction, essentielle, entre les sons, est celle qui sépare les voyelles des consonnes, et dont tout le monde est familier. D'emblée consonnes et voyelles s'opposent par une différence majeure : l'émission des voyelles se fait sans qu'aucun obstacle n'entrave le passage de l'air; les consonnes se définissent au contraire par l'existence d'un obstacle qui bloque ou perturbe l'air. Les consonnes sont donc de nature *percussive* et ne peuvent, séparément, constituer une syllabe, à la différence des voyelles.

Lorsqu'un son apparaît de façon récurrente dans un vers ou un poème, une certaine tradition distingue les allitérations — répétitions de consonnes — et les assonances — répétition de voyelles. Il est préférable de parler, de façon plus

générale, d'*échos sonores,* et de les distinguer ensuite précisément (écho vocalique / consonantique) pour réserver le terme d'assonance à une variante de la rime en fin de vers.

Lecture : la mélodie intérieure d'un quatrain de Baudelaire

> « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
> Des divans profonds comme des tombeaux,
> Et d'étranges fleurs sur des étagères,
> Écloses pour nous sous des cieux plus beaux. »
>
> (*La Mort des amants*).

Ce quatrain est la première strophe d'un sonnet de Baudelaire et date donc de la seconde moitié du XIXᵉ siècle. Il est écrit en décasyllabes que la césure divise en 5 + 5 syllabes.

Les symétries et les correspondances sonores

A son échelle, le premier quatrain voit déjà s'organiser des symétries et des correspondances phoniques.

Au sein des voyelles, en français, se distinguent les voyelles nasales, au nombre de quatre : /ã/ (temps), /ɔ̃/ (thon), /ɛ̃/ (thym), /œ̃/ (brun). Dans ce quatrain, les trois premiers vers en comportent au moins une, alors que le dernier en est exempt. Le vers 1 en compte deux, /ɔ̃/ (aurons) et /ɛ̃/ (pleins) ; le vers 2, trois, /ã/ (divans), et deux fois /ɔ̃/ (profond et tombeaux) ; le vers 3, une seulement, /ã/ (étrange). Toutes sont représentées, sauf une, /œ̃/ qui semble réservée pour la fin du poème : les vers 9 à 12 font se succéder des noms déterminés par l'article « un », « Un soir — un éclair — un long sanglot — un Ange ». Ce son semble donc être l'instrument d'une symétrie dense et ponctuelle entre quatre noms qui suffisent à décrire l'essentiel de la fin du poème. Ignoré dans les deux premiers quatrains, un effet de retrait est ménagé.

Le vers 4, sans voyelle nasale, semble isolé et se détache déjà, dernier de la strophe, comme une sorte de conclusion temporaire. Ce sentiment se renforce si l'on constate que tous les vers du poème comprennent une voyelle nasale, sauf le quatrième, et le dernier, « Les miroirs ternis et les flammes mortes ». Un lien se tisse donc entre le quatrième et le dernier vers, par défaut, puisqu'ils ne comportent pas de voyelle nasale, et par contraste avec tous les autres vers. Ils forment, en quelque sorte, de « petites morts », des moments d'extinction ou de voile sonore.

Entre les trois premiers vers, à l'inverse, plusieurs symétries se tissent à travers ces voyelles nasales : chaque vers en comporte une en place trois, c'est-à-dire sur la troisième syllabe du vers, « Nous aurons/ Des divans /Et d'étranges ». La répétition du son /ã/ entre les vers 2 et 3 crée un écho nettement perceptible. En même temps le vers 2 comporte deux fois le son /ɔ̃/, « Des divans profonds comme des tombeaux ». Ce vers combine donc l'écho sonore en place 3, et l'écho qui répète le son /ɔ̃/ du premier vers. A partir d'une matrice, début du poème, « Nous aurons », le vers 2 reproduit un double écho : dans la place du vers (troisième syllabe), et nature du son, « Nous aurons » — « profonds comme des tombeaux ».

La matrice qui lance le poème, « Nous aurons », détermine, ne serait-ce qu'à travers les sonorités, plusieurs suites à cette promesse, comme si ce simple futur

portait en lui, par la simple énonciation, les choses qu'il promet, « divans profonds », « tombeaux », « étranges fleurs ».

En même temps, dans ces trois vers, la modulation entre les trois voyelles nasales présentes, /ɔ̃/, /ɛ̃/ et /ã/, s'accomplit selon un ordre particulier qui croise les correspondances déjà relevées. Le « Nous aurons » promet trois éléments, « des lits », « des divans », « des fleurs ». Ces trois éléments sont chacun caractérisés par trois adjectifs épithètes liés, par lesquels s'organise cette modulation : « des lits pleins », /ɛ̃/ ; « des divans profonds », /ɔ̃/ ; « Et d'étranges fleurs » /ã/. Ces trois adjectifs sont donc phoniquement traversés par cette modulation en /ɛ̃-ɔ̃-ã/ qui à la fois présente et récapitule les voyelles nasales présentes dans la strophe. Par ailleurs, leur place dans le vers dessine une ligne transversale nette :

> « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
> Des divans profonds comme des tombeaux,
> Et d'étranges fleurs sur des étagères. »

Cette ligne transversale souligne un recul, dans la place de l'épithète, recul rythmé par la modulation /ɛ̃-ɔ̃-ã/, et qui s'achève par une inversion de l'ordre nom — épithète en épithète — nom, « étranges fleurs » ; et la trace /ã/ accuse cette inversion, rappel de « divan » placé symétriquement au début du vers 2. Cette composition à la fois sonore et métrique, puisque l'espace du vers est mis à contribution, souligne la syntaxe de la phrase et la progression qui unit tous les éléments de la promesse lancée par « Nous aurons ».

Ces éléments principaux de la strophe sont naturellement soulignés par d'autres phénomènes sonores que les voyelles nasales. La répétition de l'article « des » éparpille le son /de/ à travers les quatre vers ; le vers trois en propose deux petites transformations, l'inclusion au sein même d'un mot /detRãʒ/ pour « d'étranges », et l'extension sonore en /dezeta ʒɛR/, pour « des étagères ». D'un côté le son /de/ de l'article agit comme s'il entrait dans la formation d'un mot, il y a effet de collision sonore, de l'autre, au contraire, il laisse apparaître un autre son de transition. A partir donc d'un motif initial, /de/, le vers 3 propose deux variations.

Ce même article « des », lorsqu'il détermine les substantifs « lits », « divans », et « cieux », crée une harmonie particulière entre les voyelles /e/ et /i/ : /deli/ (des lits), /dedivã/ (des divans), /desjø/ (des cieux). Cette correspondance est d'autant plus intéressante qu'elle rapproche, sur l'espace des vers, trois mots qui s'inscrivent dans la dynamique profonde du poème. Le titre, rappelons-le, est *La Mort des amants* ; les « divans » sont le lieu de volupté où s'exerce l'amour ; les « cieux » touchent à la mort ; les « lits » sont en même temps les théâtres de l'amour et l'avant-scène du cercueil. Ces trois mots répondent à la promesse, « Nous aurons », selon la perspective qui est celle de *La Mort des amants*.

Dans un même ordre d'idée, le « Nous aurons » initial juxtapose dans le verbe au futur les sons /o/ et /ɔ̃/, « aurons » = /oRɔ̃/. Cette suite se retrouve au vers 2 dans « profond » : /pRofɔ̃/ et, de façon inversée, dans « tombeaux » : /tɔ̃bo/. L'association sonore, ici, crée un lien plus abrupt entre la promesse et la mort, et les trois mots, en se juxtaposant, lancent un message funèbre, « Nous aurons — profonds — tombeaux ».

En dehors de ces échos phoniques qui réclament une lecture attentive aux détails du texte, d'autres associations sont à relever qui, sans entrer dans la structure profonde du quatrain, soulignent certains rapprochements. On peut noter le parallélisme qui unit les deux prépositions «sur» et «sous», l'une au vers 3, l'autre au vers 4, et toutes les deux en place 6 (sixième syllabe). Leur sonorité est proche, et leur sens opposé; cette analogie de son et de place dans le vers marque leur participation à l'organisation d'un espace mi-familier, «sur des étagères», mi-cosmique ou religieux, «sous les cieux». Le «Nous» qui commence le poème, indice pronominal de l'union des amants, se retrouve dans le quatrième vers, cerné par deux mots qui comportent eux aussi la sonorité /u/, «pour nous sous» : /puRnusu/. Enfin, le son /oeR/ contenu dans «odeurs», /odoeR/, au vers 1, se retrouve, très naturellement, dans le mot «fleurs», /floeR/, au vers 3 : les sonorités, petite musique des mots, secondent ici les circulations olfactives.

Le caractère organique de certaines combinaisons sonores

Un dernier phénomène mérite quelque attention : sans même considérer les sons selon leur capacité à se répondre et à s'unir au sein du poème, il est frappant parfois de constater que la composition sonore du texte restitue ou retrouve les lignes de force de leur constitution phonétique.

Par exemple, le premier vers se divise comme les vers suivants en deux hémistiches de 5 + 5 syllabes. Le premier hémistiche est «Nous aurons des lits», il comporte cinq voyelles, /u,o, ɔ̃, e, i/. Ces cinq voyelles, employées dans cet ordre là, balaient dans l'ordre tout le champ des voyelles françaises en terme de zone d'articulation, de l'arrière à l'avant de la bouche : autrement dit, /u/ est la voyelle prononcée la plus en arrière, et /i/ la plus en avant; /o, ɔ̃, e/ en sont les degrés intermédiaires. Ce premier hémistiche, en 5 syllabes, restitue l'ordre naturel, physiologique de la formation de ces voyelles, de la plus postérieure à la plus antérieure.

La progression de la parole poétique semble donc en accord avec les étapes essentielles de l'articulation de la langue dans le corps; il s'en dégage une sorte de complétude qui souligne l'union de la poésie-chant et du corps.

Le second hémistiche propose au premier une sorte de conclusion en opposant au /u/ initial de «Nous» le son répété /ɛ̃/ et /ɛ/, qui encadre cet hémistiche, «pleins» et «légères» : /u/ est postérieure et fermée; /ɛ/ ou /ɛ̃/ (variante nasale) est antérieure et mi-ouverte.

Conclusion : la valeur architectonique des sonorités

Cet exemple est ponctuel, mais souligne la façon dont le poème par endroits reprend et exploite les caractéristiques naturelles de chaque son. Une lecture menée sur l'ensemble du poème révélerait sans doute d'autres tendances.

Il faut donc distinguer, dans l'étude de ces échos sonores, différents niveaux de lecture : ces échos peuvent souligner la syntaxe, à l'échelle de la phrase; ils peuvent aussi se répondre à travers une place particulière dans le vers, ou bien en se combinant à d'autres sons pour créer une suite repérable; enfin, de simples effets de miroir, parfois, se tissent d'un vers à l'autre («odeurs» — «fleurs»). Il peut être intéressant d'ajouter à tous ces effets de correspondances sonores les procédés qui consistent à retrouver dans la langue employée des oppositions ou des unions bâties sur la nature intrinsèque des sons, d'après la combinaison des traits articulatoires qui les définissent.

Ces différents niveaux de lecture, pour être valides, doivent s'effectuer à l'échelle complète, si possible, d'un poème. Cependant, chaque unité du poème, comme la strophe, dans la mesure où elle forme elle aussi un ensemble cohérent, peut révéler des correspondances et une composition sonore profondes.

Tous ces échos phoniques disséminés dans le poème contribuent à créer et à diffuser le sens; ils participent à l'architecture, à la construction du poème; c'est pourquoi, en termes plus techniques, on peut leur reconnaître une *valeur architectonique.*

3. LA RIME

La valeur de la *rime* est toute autre, même si elle participe aussi à la construction d'ensemble du poème. A la différence des sonorités dispersées dans le texte, dont la composition et la nature ne dépendent pas d'un schéma fixé par avance, les rimes, au contraire, obéissent à des contraintes et des impératifs déterminés.

3.1. L'ORIGINE DU MOT «RIME» RÉVÈLE UN PHÉNOMÈNE DOUBLEMENT MUSICAL : RÉPLIQUE SONORE ET «RYTHME» DE FIN DE VERS

Elle apparaît dès la poésie chantée du Moyen Age et demeure, depuis, l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'écriture en vers. Son emploi pendant le Moyen Age est dicté par une nécessité précise : elle sert, en fin de vers, à *signaler* aux auditeurs le passage d'un vers à l'autre; elle est l'écho phonique régulier qui, accordé au chant, souligne le déroulement du texte. Elle est donc au départ l'instrument d'une poésie exclusivement orale, chantée, et possède une double dimension musicale; d'une part elle se définit par le retour prévisible d'un même son; d'autre part elle marque la fin du vers, dernière syllabe du mètre, et *rythme* ainsi le poème.

Cette double dimension apparaît clairement à travers la formation du mot «rime» qui provient de «ritmus», «rythme». Au Moyen Age, le mot «ritmus» signifie *à la fois* «rythme», donc répétition d'un même phénomène dans la durée, et «rime», retour d'une même sonorité en fin de vers.

Le procédé de la rime n'est donc surtout pas ornemental, ou simplement décoratif, à son origine. Il incarne au contraire le croisement entre l'écriture poétique en formation et le support de la musique; c'est en grande partie à travers l'existence de

la rime que se définit le mètre, et plus généralement le vers, même après la séparation de la poésie et du chant. Loin des échos sonores libres, la rime est déterminée avant tout par sa place, sur la dernière syllabe du vers. Cette place est stratégique pendant toute l'évolution historique du mètre puisque le mètre régulier comprend à la rime au moins un accent linguistique, voire une pause syntaxique.

3.2. LES CARACTÉRISTIQUES DE LA RIME

Conformément à son origine, la rime se définit par deux paramètres essentiels, la place en fin de vers, sur la dernière syllabe, mais aussi la répétition, à cette place, d'un ou plusieurs sons identiques. La rime n'existe pas seule, elle rassemble au moins deux fins de vers; le phénomène d'écho la fait vivre, elle n'existe que grâce au balancement entre un *appel* et une *réponse* prévisible.

3.2.1. La disposition

Cet appel et cette réponse peuvent se succéder d'un vers à l'autre, mais ils peuvent s'étendre dans la durée du poème; l'étude de la rime doit tenir compte de ce paramètre essentiel qui est sa *disposition.*

• *Rimes plates, croisées et embrassées*
La disposition de la rime dépend de la structure d'ensemble du texte. S'il n'est pas divisé en strophes, on trouve fréquemment la rime distribuée sur deux vers seulement, à la suite l'un de l'autre. Il s'agit alors de la *rime plate* ou *suivie,* dont le schéma, rudimentaire, est aabbcc…

Le théâtre classique et l'épopée, qui ne se découpent pas en strophes successives, obéissent la plupart du temps à cette disposition. On peut supposer que la rime plate ou suivie est plus encline à caractériser des genres qui favorisent la linéarité du temps : l'épopée, par essence, est narrative et se rapproche du récit; la parole de théâtre s'inscrit au sein de la durée linéaire de la représentation sur scène. La rime plate ne bouscule pas cette linéarité, mais se contente de la souligner.

Lorsque le texte obéit à une composition strophique particulière, la rime peut se distribuer différemment : les deux dispositions canoniques associent deux rimes distinctes autour des schémas abab (rimes dites *croisées*) et abba (rimes dites *embrassées*).

Ces schémas favorisent les unités de 4 vers, donc l'organisation en strophes de quatre vers, c'est-à-dire en quatrains.

« Ma belle un jour dessus son lit j'approche	a
Qui me baisant là sous moi frétillait	b
Et de ses bras mon col entortillait	b
Comme un Lierre une penchante Roche. »	a

« Là, dans un vieux donjon, je vis, ô cas indigne!	a
plusieurs mâles couplés d'un furieux amour :	b
l'on me dit que c'étaient des pêcheurs à la ligne,	a
Et que l'invention en venait de la Cour. »	b

Jean Auvray, au début du XVIIe siècle, écrit ces quatrains, extraits de poèmes différents. Les rimes y sont distribuées en abba, puis en abab; cette disposition dessine à l'échelle de la strophe les rapprochements ou les connivences les plus divers. Le premier quatrain cité, par exemple, associe (rime b) deux verbes à l'imparfait, « frétillait / entortillait »; et la strophe dans son ensemble justifie bien la dénomination de rimes embrassées…

• *La rime solidaire de la composition d'ensemble du poème. L'exemple du sonnet*
De façon générale, même pour des strophes autres que le quatrain, la disposition des rimes privilégie l'aspect binaire de la répétition. Cette disposition entre dans la définition des formes fixes, comme le sonnet. Le sonnet se définit certes par un nombre précis de vers, quatorze, contenus dans deux quatrains et deux tercets, mais aussi par une composition particulière des rimes, dont le schéma régulier est abba abba ccd ede, ou abab abab ced ede. Sur quatorze vers, le sonnet compte cinq rimes différentes; les deux quatrains n'en comptent que deux, soit embrassées soit croisées; les deux tercets en exposent trois. Paradoxalement, deux rimes suffisent pour huit vers (deux quatrains), et trois rimes se succèdent sur six vers (deux tercets). La succession des deux tercets peut sembler irrégulière, ccd ede, mais on y retrouve l'alternance d'une rime plate, cc, et de deux rimes croisées, dede. Même à travers des strophes impaires, la disposition des rimes obéit encore à une composition binaire.

Il est intéressant de noter que la disposition des rimes, parfois, accompagne l'alternance entre différents mètres. L'hétérométrie régulière d'un poème se double souvent d'une distribution des rimes qui lui est accordée :

> « Au repos du sommeil la mort n'est point contraire,
> C'est la même douceur;
> Et lassé, te plains-tu si recherchant le frère
> Tu rencontres la sœur? »

(Marbeuf, début XVIIe siècle).

L'alternance entre alexandrins et hexasyllabes (hexa = 6 syllabes) est soulignée par l'alternance des rimes en /RɛR/ et /soeR/, selon le schéma abab. Le lien possible entre les rimes et les mètres gagne même certains poèmes où l'hétérométrie n'est pas régulière, par exemple dans les vers libres (au sens du XVIIe siècle) des *Fables* de La Fontaine :

« Un octogénaire plantait.	8	a
Passe encore de bâtir; mais planter à cet âge!	12	b
Disaient trois jouvenceaux, enfants du voisinage;	12	b
Assurément, il radotait. »	8	a

(quatre premiers vers du *Vieillard et les trois jeunes hommes*).

L'accord de la rime, embrassée, et de la variation alexandrin-octosyllabe, découpe à l'intérieur même de la fable, qui n'est pas disposée en strophes distinctes, un quatrain régulier. A l'inverse, la rime peut accuser une hétérométrie plus irrégulière :

(le jeune homme) «Porte le poing sur l'innocente bête ; 10 a
Sous la tapisserie un clou se rencontra : 12 b
Le clou le blesse ; il pénétra 8 b
Jusqu'aux ressorts de l'âme ; et cette chère tête, (...)» 12 a

(*L'Horoscope*, VIII, 16).

L'alternance métrique entre deux mètres assez courts (octo-décasyllabe) et deux alexandrins, pourrait laisser prévoir des rimes croisées abab ; mais le schéma est ici abba, et accuse au contraire l'hétérométrie libre du passage en associant, par la rime, un décasyllabe à un alexandrin (rime a) et un octosyllabe à un alexandrin (rime b).

La rime, par le mouvement qu'elle commande entre un appel et une réponse, dépasse l'unité du mètre unique, et par là participe à la construction d'ensemble du poème. Elle aussi, par conséquent, possède une valeur *architectonique*. Contrairement aux échos sonores libres, cependant, qui possèdent eux aussi cette valeur, la rime est tributaire d'une place fixe, en fin de vers, ce qui la rend profondément solidaire de l'ossature métrique du poème. Par cette différence, elle fait partie des paramètres qui définissent les formes fixes comme le sonnet, alors que la valeur architectonique des échos sonores libres ne dépasse pas la limite du poème où ils agissent.

3.2.2. La qualité

Avec la disposition qu'elle occupe dans le poème, un second paramètre détermine la nature de la rime en s'attachant à son aspect purement sonore : sa *qualité*. On entend par ce mot la consistance sonore de la rime selon le nombre de sons/ phonèmes distincts qu'elle répète en fin de vers. Les termes de «son» ou de «phonème» peuvent être indistinctement employés pour décrire la qualité de la rime : «raison», par exemple, noté /Rεzɔ̃/ compte quatre sons ou quatre phonèmes. Parler en terme de «son» relève de la phonétique, donc d'une simple description sonore du mot, alors que «phonème» est relié à la phonologie, et le mot est considéré comme une unité linguistique du système de la langue. Pour plus de simplicité, nous parlerons de «sons».

• *Rime pauvre, suffisante ou riche*
On peut adopter un classement qui n'a rien d'absolu — il en existe bien d'autres — mais qui a le double mérite d'être simple et d'être reconnu par les institutions universitaires. La rime est dite *pauvre* lorsqu'elle ne compte qu'un son, *suffisante* avec deux, et *riche* avec trois. Par exemple, la rime unissant «maison» et «ballon» est pauvre, /mεzɔ̃/ et /balɔ̃/ ; «maison» et «blouson» est suffisante : /mεzɔ̃/ et /bluzɔ̃/ ; «maison» et «raison» est riche : /mεzɔ̃/ et /Rεzɔ̃/.

Ces trois paliers correspondent à la rime telle qu'elle se trouve dans la majorité des textes versifiés, sans excès dans la surenchère du nombre de sons répétés.

• *La rime élitiste des poètes et théoriciens classiques*
Comme le mètre, la rime est soumise à l'époque classique à des contraintes particulières. Cependant, le vers étant l'objet des soins les plus rigoureux, la rime, par

contrecoup, se réduit à une sorte de discipline accordée aux normes du mètre : le vers classique n'admet pas de rime trop riche, au-delà de trois sons répétés, et affectionne peu la rime pauvre ; le rôle de la rime est de souligner la fin du vers, en portant un accent linguistique, sans envahir le vers. La rime suffisante ou riche remplit le plus correctement ce rôle. Elle est une discipline qui exclut alors la facilité dans l'union sonore de deux mots. Sont éliminés les mots composés (suivre — poursuivre), de morphologie proche ou commune (père — mère ; toi — moi ; admettre — promettre) et, de manière générale, tout ce qui peut sembler trop facile. Malherbe a poussé l'exigence jusqu'à réclamer la rime dite «pour l'œil», c'est-à-dire sans écart graphique et orthographique important ; «bateaux — Turbigo», «parent — brillant» sont donc alors considérées comme défectueuses.

A l'époque classique, le mètre est fermement constitué ; la rime est elle aussi soumise à la somme des contraintes qui pèsent sur le vers. Sa principale qualité est celle de la *netteté,* pour l'oreille, pour l'œil, en même temps qu'elle est la trace d'un savoir-faire et d'une *discipline* de l'esprit. Les théoriciens classiques achèvent de régler cette netteté et cette discipline selon des principes que le XVIe siècle, grâce aux poètes de la Pléiade principalement, avait déjà énoncés.

En 1555, Jacques Pelletier du Mans rédige un *Art poétique* où l'on peut lire que «la difficulté de la Rime sert expressément, pour longuement penser à bien faire». Un siècle plus tard, Boileau recommande, dans son propre *Art poétique :* «Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.» La pensée et l'artisanat entrent en communion à travers la discipline du vers classique, telle qu'elle apparaît peu à peu, et la rime joue son rôle au sein même de cette discipline.

Avec la restriction imposée à la qualité des rimes employées, soit suffisantes soit riches, un autre phénomène se fixe à l'époque classique, l'alternance des rimes féminines et masculines. Une rime féminine s'achève par un e muet, une rime masculine par n'importe quel autre son ; par exemple, «gloire/ mémoire» est féminine et «moi/foi» masculine. Cette alternance est déjà ancienne puisqu'elle se pratique dès le Moyen Age ; elle est conseillée au XVIe siècle par Ronsard, avant de devenir obligatoire avec Malherbe.

La rime, à l'époque classique, est donc *neutralisée* : elle n'est pas négligée, puisqu'elle est l'une des chevilles du mètre, dernière syllabe accentuée. Mais elle perd le rayonnement qu'elle peut exercer dans un poème lorsqu'elle n'est pas soumise à des contraintes de qualité, de disposition et d'alternance féminine-masculine que les théoriciens classiques ordonnent. Encore une fois, comme au sujet du mètre, la théorie classique impose un point ultime dans la discipline du maniement de la langue en poésie, alors que les périodes antérieures, du Moyen Age à la Renaissance, et postérieures, dès le début du XIXe siècle, possèdent en commun une plus grande liberté d'écriture.

• *Les polémiques autour de la rime*
S'en tenir là dans l'étude de la rime reviendrait à oublier le foisonnement des pratiques qui se sont développées aux marges des contraintes classiques.

Ce serait d'abord ignorer le débat dont elle fut longtemps l'objet, dès la séparation, pendant les XIVe et XVe siècles, de la poésie et du chant. Cette séparation fournit à certains l'occasion de dénoncer l'aspect *arbitraire* de la rime, en la considérant comme un écho sonore forcé et artificiel.

Saint-Amant, au sein même du XVII[e] siècle, écrit ainsi un sonnet où il tourne en dérision la *discipline* de la rime :

> «Philis*, je ne suis plus des rimeurs de ce siècle
> Qui font pour un sonnet dix jours de cul de plomb
> (...) Je n'affecte jamais rime riche ni pauvre
> De peur d'être contraint de suer comme un porc,
> Et hais plus que la mort ceux dont l'âme est si faible
> Que d'exercer un art qui fait qu'on meurt de froid.»

(*Sonnet sur des mots qui n'ont point de rime*).

* prénom de bergère : convention de pastorale ou de poésie galante

Aucun des vers de ce sonnet ne rime avec un autre, et Saint-Amant signe ici en quelque sorte un *art poétique paradoxal* : comme Boileau, par exemple, il accomplit dans ses vers ce qu'il énonce, mais l'Art doit être affranchi de toutes règles ou contraintes, puisque, sinon, on y «meurt de froid». La contestation se poursuit pendant le XVIII[e] siècle, alors même que les contraintes classiques sont souveraines; ainsi Dubas écrit que «la nécessité de rimer est la règle de la poésie dont l'observation coûte le plus et jette le moins de beautés dans les vers», de même Fénelon considère que «Notre versification perd plus si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par des rimes : elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie» (*Réflexions*, et *Lettre sur les occupations de l'Académie*; cités par Molino et J. Gardes-Tamine).

Après la séparation de la poésie et de la musique, la question de la nécessité de la rime est demeurée latente; si certains proposent son élimination, la pratique poétique ne l'a jamais supprimée, et cela peut se comprendre à travers un paradoxe : reconnaître la rime comme arbitraire et la proclamer comme telle sert à justifier tous les jeux possibles créés à partir d'elle. Phénomène sonore mais aussi métrique, puisqu'elle participe à la définition du mètre, elle peut être propice à des combinaisons infinies. En somme, elle n'est considérée comme un outil naturel de discipline que par les classiques; le mètre alors est bien formé, et la rime se fond dans la contrainte; elle n'est que le signal et la trace de sa bonne constitution. Lorsque la structure métrique n'est pas ferme, la rime finit par devenir le dernier rempart du vers, ce qui accentue encore son aspect artificiel.

Au sujet de la rime, le vers classique privilégie donc une réalisation moyenne, à travers la préférence de la rime suffisante ou riche : en dessous de deux sons répétés, la fin du vers perd de sa consistance sonore, et l'accent linguistique de la dernière syllabe est peu souligné; au-delà de trois sons répétés, la rime risque d'envahir le vers et de brouiller sa netteté interne et celle de sa syntaxe.

• *La rime pauvre et l'assonance : la rime estompée*

Autour de la norme classique, rime suffisante ou riche, le choix d'une rime peu, ou à l'inverse, trop marquée témoigne de choix bien distincts : certains poèmes choisissent une mise en retrait de la fin du vers et combattent ainsi l'aspect artificiel de la rime, en la rapprochant de simples échos sonores qui agissent à l'intérieur même du vers. La rime pauvre et l'assonance correspondent le mieux à cette mise en retrait sonore de la fin de chaque vers. L'assonance est une variante de la rime pauvre, dans la mesure où elle porte sur la dernière voyelle accentuée, indépendamment des

consonnes qui peuvent la suivre; par exemple, «victoire/étoile» est une assonance. La rime pauvre, réduite à un seul son répété, est formée d'une voyelle finale accentuée qui n'est pas suivie d'une consonne; par exemple, «versification/ moribond». L'assonance et la rime pauvre se trouvent dès le Moyen Age, parfois de façon combinée :

«Jeu des deis m'ont mis à bai	(Le jeu des dés m'a mis à bas
Par ma ribauderie;	par ma ribauderie;
Or ai perdut tous mes drai	j'ai perdu tous mes vêtements/draps
For ke ma chemixe»	sauf ma chemise)

(Anonyme, fin XIII[e] siècle).

Les vers de 7 syllabes correspondent par une rime pauvre, et ceux de 5 syllabes par une assonance, «ribaudie/ chemixe». Les XIX[e] et XX[e] siècles retrouvent ce procédé, mais il faut alors y voir le désir de s'affranchir de la pesanteur de la rime, alors que la rime pauvre et l'assonance au Moyen Age représentent davantage une *antiquité* de la rime. D'un côté, comme pour le mètre, s'étend une longue période de formation, du Moyen Age à la Renaissance alors que d'un autre côté les XIX[e] et XX[e] siècles s'ingénient à détourner les contraintes des siècles classiques (XVII[e] et XVIII[e] siècles).

• *Lecture : Apollinaire et l'assonance au XX[e] siècle*

G. Apollinaire par exemple, au début du XX[e] siècle, est familier de l'assonance :

> «Puis ils s'en allèrent sur la route tous les quatre
> La Loreley les implorait et ses yeux brillaient comme des astres.»

Ces deux vers forment dans le poème *La Loreley* (*Alcools*) un distique, c'est-à-dire une strophe de deux vers seulement. Tout le poème est composé de distiques dont les vers riment entre eux en rimes plates (ou suivies); le distique cité n'admet pas une rime, mais une assonance, «quatre/astres». Il se produit donc ici une modulation qui atténue la fin des vers, pour créer une sorte de rime mineure. On peut remarquer que ces vers ne correspondent pas à des mètres précis et comptent un nombre irrégulier et changeant de syllabes; cette indétermination métrique est couplée à des fins de vers qui oscillent entre l'assonance ou la rime pauvre («maudits/ péri»; quatrième distique) et, au contraire, la rime riche («yeux tremblants/ noirs et blancs», douzième distique, /blã/), voire des fins de vers qui forment presque un refrain :

> «Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure
> Si je me regardais il faudrait que j'en meure» (neuvième distique).

Or, alors que le distique cité précédemment comptait des vers métriquement indéterminés, liés par une assonance, celui-ci comporte d'une part une rime riche /moeR / portée par le parallélisme «il faut bien que je»/ «il faudrait que j'en», et d'autre part se compose de deux alexandrins réguliers, avec respect de la césure.

Il semble donc qu'un accord se crée dans ce poème entre la fragmentation du mètre et l'usage de l'assonance comme simple souvenir de la rime, et au contraire entre la fermeté de l'alexandrin régulier et la fin du vers largement soulignée par

un refrain ponctuel. D'un côté les vers sont au bord de la prose, de l'autre ils obéissent à une composition métrique et sonore bien déterminée.

Il faut bien préciser cependant que les deux distiques cités ne respectent pas la norme classique : l'assonance souligne trop peu la fin du vers ; et à l'inverse, la rime riche est secondée ici par un refrain qui tend à la fondre dans tout le second hémistiche, contrairement à la netteté requise par les classiques.

Ces deux procédés sont issus d'un mouvement contraire : soit effacement de la fin du vers, soit grossissement de la rime. L'un comme l'autre, en s'écartant de la norme classique, témoignent d'une action portée contre l'artifice de la rime (classique en tout cas). Qu'elle tende vers l'effacement (assonance) ou vers le refrain, elle perd le rôle qu'elle joue dans le mètre classique, où elle souligne exactement et précisément le dernier accent linguistique. Son effacement ou son gonflement, à l'inverse, tendent à gommer l'extrémité du vers, en éliminant son rôle de *frontière nette* du mètre.

3.3. LA RIME EXHIBÉE ET LES PLAISIRS DE LA VIRTUOSITÉ

A l'opposé de la rime pauvre et de l'assonance, qui participent donc à l'effacement de la fin du vers, se développent depuis la fin du Moyen Age toute une série de jeux qui profitent de la rime pour créer à partir d'elle des développements sonores envahissants. Tous ces jeux verbaux consistent à redéfinir l'espace même du poème à partir de la rime, puisque les jaillissements sonores qu'elle produit ainsi déséquilibrent la facture traditionnelle du vers.

3.3.1. Les effets de surcharge

La rime se voit alors soumise non plus à un principe de netteté (rime classique) ou d'effacement (rime pauvre et assonance), mais au contraire de *surcharge*.

• *La rime léonine : les joies de l'excès*
Le premier effet de surcharge est celui qui rassemble à la rime plus de trois sons répétés, au-delà donc de la rime riche :

«Elle m'adore, et dit que ses désirs
    Ne vivent que pour mes plaisirs (…)
(le poète s'adresse à la nuit) Ainsi jamais de ta grandeur
    Rien n'abaisse la gloire ;
Ainsi jamais bruit ni splendeur
    N'entre en ta grotte noire, » (…) (*La Nuit*).

Il est plaisant de voir que ce poème est écrit par Saint-Amant, l'auteur du *Sonnet sur des mots qui n'ont point de rime* cité précédemment. Dans *La Nuit*, les rimes jouent un rôle important dans la composition des vers, mais en s'éloignant une nouvelle fois des normes classiques, qu'elles excèdent. Comme Apollinaire, Saint-Amant ne se satisfait pas de la norme classique ; soit il la refuse, comme dans le sonnet sans rime, soit il s'en sert comme un vaste procédé d'orchestration.

Les vers cités exposent trois rimes différentes, «désirs/ plaisirs», /eziR-ziR/, «grandeur/ splendeur», /ãdoeR/, et «gloire/noire», /waR/. Deux sont riches, la première et la troisième, avec trois sons répétés, alors que la deuxième en répète quatre : au-delà de la rime riche on parle de *rime léonine*, étendue sur deux syllabes.

La première rime, entre «désirs» et «plaisirs», est très proche de la rime léonine dans la mesure où en plus des sons répétés, la voyelle /e/ ou /ε/ est, elle aussi, reprise en écho avec pour seule variation la fermeture en /e/ ou l'ouverture en /ε/. On constate à travers ce procédé combien les mots qui riment ensemble sont proches phoniquement ; leur association à la rime rejoint alors la *paronomase*, qui elle aussi fait correspondre des mots qui ont des sonorités voisines.

Cette association, comme souvent aussi avec la paronomase, laisse entendre un lien profond entre ces mots que la rime ne fait que révéler : les «désirs» et les «plaisirs» suscités par la femme aimée procèdent du même élan amoureux, alors que la «grandeur» et la «splendeur» de la nuit admirée campe un décor cohérent pour la rencontre amoureuse.

Lorsqu'elle s'approche de la paronomase, la rime sort de son simple rôle de fin de vers accentuée pour participer à la dynamique profonde du poème, en laissant les sons envahir le sens.

• *La rime équivoquée : les joies du jeu de mots*
Certains poètes ne se contentent pas de la rime léonine pour créer des rimes dites *équivoquées* sur au moins deux mots distincts. Cette rime fonctionne sur le *jeu de mots* ; elle apparaît essentiellement au XVe siècle, parmi d'autres procédés destinés à cultiver, dans le vers, la langue de façon virtuose et libre ; on regroupe sous le nom de «Grands Rhétoriqueurs» les poètes qui à cette époque créent et cultivent cette virtuosité.

Parmi eux, par exemple, G. Crétin écrit quantité de pièces dites «en équivoques»,

«L'herbe poindra, fleurettes sortiront,
Odeurs suaves à heureux sort iront,
Tant trouvera bonnes commodités
Et lors que auras là beaucoup mots dictés, (…)»

(*Épître à Honorat de La Jaille*).

Peu de temps après lui, Clément Marot se plaît lui aussi à cultiver ce procédé et poursuit pendant tout le début de la Renaissance ces exercices,

«En m'ébattant je fais rondeaux en rime
Et en rimant bien souvent je m'enrime ;
Bref c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs (…)».

La rime équivoquée désigne aussi le couplage de mots homophones mais de sens différent ; Jean Molinet a rédigé l'*Art de rhétorique*, où il rassemble les divers procédés offerts aux poètes ; il y propose cet exemple de rime équivoque :

«Tel de bouche dit : "Bonne nuit"
De qui la langue fort me nuit»,

et il précise, « cette diction "nuit" signifie "porter dommage" et "privation de jour" ».

D'autres pièces comportent des rimes dites en *double équivoque* lorsque la césure et la fin du vers répètent chacune deux fois la même syllabe ; G. Crétin parle dans ce texte de Molinet, le poète précédemment cité,

> « Molinet n'est sans bruit, ni sans nom, non,
> Il a son son, et comme tu vois, voix
> Son doux plaid plaît mieux que ne fait ton ton,
> Ton vif art ard* plus cher que charbon bon, (...) »

*brûle.

Une variante de cette manière est la rime *couronnée* où seule la fin du vers répète une même syllabe,

> « Moi, malheureux, qui suis de complains plains,
> Confit en deuil et en ordure dure »

(Pierre Fabri [...] cité par Molino et Gardes-Tamine, p. 81).

Enfin, la *triple équivoque* prolonge ce procédé, avec trois syllabes répétées en fin de vers :

> « Quand gai bruit souvent vent vente,
> Et l'amant, qui son cœur scavant vend, vante (...) »

(Anonyme, dans *L'Art et Science de rhétorique*, vers 1525).

• *Synthèse : la mise en scène de la rime*

Ces exemples de rimes envahissantes en fin de vers reposent tous sur l'exhibition, voire la mise en scène de la rime : il semble que l'artifice du retour de certains sons en fin de vers ne soit accepté que sous la condition de la surenchère sonore. Ceci est révélateur d'une certaine conception de l'écriture en vers, opposée aux utilisations de la rime déjà évoquées.

La théorie classique admet la rime au sein d'un système cohérent, où les contraintes se distribuent à tous les étages du vers ; la rime pauvre et l'assonance sont les traces d'une rime en retrait, l'artifice est directement combattu dans l'optique d'une langue libérée des contraintes du vers ; les rimes riche et léonine contribuent souvent à la mise en relation de mots dont le sens s'aiguise en se répondant mutuellement, l'artifice rapproche la rime de la paronomase et participe à la dynamique profonde du poème.

Lorsque la rime, en dehors de tous ces emplois, envahit le second hémistiche, l'artifice ne se justifie plus que par lui-même, et l'enflure sonore s'appuie sur un paradoxe : la langue se complexifie pour se plier aux combinatoires les plus retorses, soumise au grand principe de virtuosité, mais cette complexité croissante aboutit à la mise en valeur des facultés purement sonores des mots, en se rapprochant ainsi de la primitivité du cri, par exemple, ou des sons inarticulés. Loin de restaurer ou de recréer l'union rêvée du son et du sens, l'exhibition de la rime porte la trace d'un double déséquilibre : déséquilibre de l'importance accordée aux sons de la langue, au détriment de l'évidence du sens enfoui dans le non-sens

ou l'énigme ; déséquilibre de l'ordonnance même du vers et du poème, qui en viennent à trouver dans la rime un centre de gravité implacable.

Sa valeur n'est même plus architectonique, puisqu'elle n'est pas combinée à égalité à d'autres éléments de construction ; la rime devient alors le principe magnétique de construction du poème.

— Les audaces des « Grands Rhétoriqueurs »

Il faut préciser qu'au cours de l'histoire, l'usage de la rime est lui-même « déséquilibré » : le groupe des « Grands Rhétoriqueurs », pendant le XVe siècle, exploite à peu près toutes les possibilités offertes et épuise déjà les combinaisons qui ne seront que reprises ensuite et adaptées selon l'époque. Ces poètes, par contrecoup peut-être de la séparation de la poésie et de la musique, s'attachent à exploiter frénétiquement, sur le mode de l'explosion, tous les arrangements de la langue dans le vers, sans hésiter à mettre à distance l'artifice même des différents stades d'écriture,

> « Puis que par ci je traverse,
> Sans plus quérir rime en ap,
> Compain, qui en bien converse,
> Verse dedans ce hanap. »

(Anonyme, *Les Règles de la seconde rhétorique*, vers 1470).

La notion même d'« art poétique » repose également sur une mise à distance des procédés d'écriture, mais selon une pensée, une théorie qui annule à priori tout artifice puisque ces procédés sont justifiés ; dans cet exemple, le poète met en scène la rime et se met en scène lui-même en train d'écrire. Forts de cet artifice impudique, les poètes jouissent de la langue comme d'une matière conquise :

> « En grand remord, mort, mord,
> Ceux qui parfais, fais, fais,
> Ont par effort, fort, fort,
> De clers et frais, rais, rés. »

(Anonyme, *L'Art et Science de rhétorique*, vers 1525).

La rime en /ɔR/ et /e-ɛ/ est combinée à l'intérieur de chaque vers à une même consonne répétée, ce qui produit un bégaiement syllabique de trois syllabes (triple équivoque) à l'intérieur d'un mètre bref de 6 syllabes.

A la fin du XIXe siècle, Charles Cros se souvient de la triple équivoque des Grands Rhétoriqueurs,

> « Il était un grand mur blanc — nu, nu, nu,
> Contre le mur une échelle — haute, haute, haute,
> Et, par terre, un hareng saur — sec, sec, sec. »

(*Grains de sel*, dans *Le Coffret de santal*).

L'artifice de la répétition est ici destiné à seconder les gestes de la pantomime d'un « diseur » ; cet artifice apparaît bien comme une porte ouverte sur la théâtralité.

— Le déséquilibre interne du vers

Le déséquilibre interne du vers orienté autour de la rime peut donc s'accomplir selon plusieurs voies distinctes :

– Répétition de la rime (double/triple équivoque), qui envahit le second hémistiche; ce procédé trouve son point d'aboutissement dans les *vers holorimes* (= semblables phoniquement) :

«Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses,
Où, dure, Eve d'efforts sa langue irrite (erreur!)
Ou du rêve des forts alanguis rit (terreur!),
Dans, aime, bleu laquais, ris d'oser des mots roses»

(Charles Cros, *Parnasse contemporain*, 1866).

– Rime unique qui constitue le principe de variation autour d'un mot de départ,

«Je voudrais bien rimer en ture
Pour décrire monsieur Voiture.
Il est de belle structure,
Quoique de petite stature
Et de très basse nature. (...)»

Charles Melleville, pendant le XVII[e] siècle, écrit ce poème intitulé *Vers finissant par «ture» faits contre le Sieur Voiture*, qui est un autre poète de son temps. Le procédé même de la rime, qui s'appuie sur le principe d'appel et d'écho, est annulé ici, puisque la rime est unique.

L'artifice de la répétition de mêmes sons en fin de vers théâtralise une nouvelle fois la langue en créant une attente de la rime, principe générateur du poème entier.

– Enfin, lorsque l'«équivoque» porte sur des mots identiques par les sons mais distincts par le sens, la rime conclut par un jeu de mots rapide — et souvent comique — les vers, qui se trouvent alors réduits à n'énoncer qu'un sens incomplet. Marbeuf, l'auteur du sonnet déjà évoqué *Et la mer et l'amour*, écrit pendant la première moitié du XVII[e] siècle ce dialogue entre un personnage, Silvandre, et l'Écho,

«(...) Qui peut contre un tyran m'exempter de sa loi?
Et parmi les frayeurs qui peut m'ôter l'émoi?
Écho. Moi.

(...) Comment faut-il la voir, afin d'avoir la vue
D'une telle beauté qui ne m'est pas connue?
Écho. Nue.

(...) A la fin quel serai-je, alors que les bons dieux
Me permettront ce bien dont j'étais envieux?
Écho. Vieux.»

(*Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient de ses Amours avec l'Écho*).

Le poème est composé en distiques de rimes plates, et chacun s'achève par une question à laquelle répond l'Écho. La rime ici fait jouer sa nature d'appel-réponse pour aboutir sur le jeu de mots, sur l'équivoque. Hugo reprend ce procédé au XIX[e] siècle dans *La Blanche Aminte*,

«Sitôt qu'Aminte fut venue,
Nue,
Devant le Dey qui lui semblait
Laid,

Plus blanche qu'un bloc de Carrare
Rare
Elle défit ses cheveux blonds,
Longs.

(...) Le bassa, dont l'amour enflamme
L'âme,
A ses pieds laissa son mouchoir
Choir,

En disant : — Ne sois pas rebelle
Belle,
Tes pieds blancs, et tes blonds cheveux
Veux. (...)»

Ces différents procédés tendent donc tous à défaire l'équilibre interne du vers en l'orientant artificiellement autour de la rime, nouveau centre de gravité du sens.

3.3.2. La tentation du débordement : la rime hors de la fin du vers

Les Grands Rhétoriqueurs, pendant le XV[e] siècle, inaugurent d'autres formes encore où la rime envahit l'espace du vers, non plus en le déséquilibrant sur le second hémistiche, mais en annexant, par la répétition, d'autres places.

• *L'annexion de la césure; la rime batelée*

Ce peut être d'abord la césure, avec les rimes dites *batelées*,

«Le songe se dévide // avec une paresse
Angélique, et sans cesse // au doux fuseau crédule,
La chevelure ondule // au gré de la caresse...»

(*La Fileuse*).

Paul Valéry use de ce procédé au XX[e] siècle, mais ne cache pas sa dette à l'égard des poètes qui l'ont précédé, en intitulant son recueil *Album de vers anciens*. L'unité métrique de l'alexandrin ici s'effrite autour d'unités de 6 syllabes qui riment entre elles, et le premier schéma de disposition des rimes, aba, se double d'un second si l'on tient compte de ces échos à la césure, aa'bb'a. Seulement récité oralement, ce poème sonne aux oreilles de l'auditeur comme une suite d'hexasyllabes (c'est-à-dire composé de 6 syllabes).

Une variante de ce « trompe l'oreille » métrique est la juxtaposition de vers dont les césures riment ensemble ; Paul Valéry dans le poème déjà cité *La Fileuse*, en propose plusieurs exemples :

« Derrière tant de fleurs, l'azur se dissimule,
Tout le ciel vert se meurt. Le dernier arbre brûle. »

Les vers dont les césures riment entre elles sont des *vers léonins*, à ne pas confondre avec la rime léonine déjà évoquée (p. 72).

A la lecture orale de ces deux vers, on peut entendre 4 hexasyllabes aux rimes croisées abab, au lieu des deux alexandrins à rime plate et unique.

• *Les rimes enchaînées et fratrisées*

La rime peut enfin se reproduire au début même des vers ; c'est le cas des rimes *enchaînées* (ou *annexées)*,

« Plaisir n'ai plus, mais vis en déconfort.
Fortune m'a remis en grand douleur :
L'heur que j'avais est tourné en malheur,
Malheureux est, qui n'a aucun confort. »

(*Chanson*).

La disposition terminale des rimes embrassées (abba) est parasitée par la reprise systématique en début de vers suivant d'une ou deux syllabes de la fin du vers précédent. Le mètre est donc *encadré* par des mots aux sonorités calculées et combinées ; la rime, une nouvelle fois, est au centre de la composition du poème dans la mesure où elle semble déterminer le vers qui suit, issu de sa sonorité à elle.

Au XXe siècle, Louis Aragon se sert fréquemment de ces rimes au point de les faire baptiser, également, *rimes aragonesques :*

« Mon esprit (...)
Dans un rayon soudain se perd
Perpétué par la cadence »

(*Pour demain*).

Si la reprise de la rime en début de vers suivant s'accomplit sur tout un mot, on parle alors de rimes *fratrisées :*

« En désespoir mon cœur se mire ;
Mire je n'ay si non la mort :
Mort voudroie estre sans support »

(*Traité de l'art de rhétorique*).

A l'échelle du mot, la répétition de la rime en début et en fin de vers enserre le mètre et s'impose comme le principe essentiel de la composition du poème.

3.4. LA RIME DANS LA POÉSIE MODERNE

Il est nécessaire, à plusieurs titres, d'évoquer toutes les formes que peut prendre la rime. On se rend compte, d'abord, qu'elle participe à la composition même du mètre, et qu'elle s'inscrit au sein d'une pensée toujours particulière de l'écriture en vers. La rime dans le vers classique fait partie de la pensée classique du vers, et son rôle de dernière syllabe accentuée contribue à l'ossature du mètre, ni trop discrète (pas de rime pauvre ou d'assonance) ni trop envahissante (pas de rime léonine et encore moins d'équivoque). A l'écart de la rime classique, la rime pauvre ou l'assonance témoignent d'une autre conception du vers, désiré plus proche de la prose ; la fin du vers est moins marquée et s'insinue parmi les sonorités libres de celui-ci, qui sont sans place déterminée. A l'inverse, la rime peut être exhibée et surchargée, jusqu'à constituer le pôle magnétique de composition du poème.

Il semble important de balayer les différents emplois de la rime et l'évolution de la pensée du vers qui les gouverne pour mieux lire et mieux comprendre la poésie écrite depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Les poètes « modernes » n'hésitent pas, d'une part, à user de procédés anciens, antérieurs à l'époque classique, et d'autre part à les transformer, voire, en s'en inspirant, à en créer d'autres. La poésie elle-même couvre tout ce champ de possibilités offertes à partir de la rime, et l'on ne peut la lire qu'en fonction des critères élaborés par les poètes et les théoriciens classiques. La créativité ne peut naître que d'après des modèles existants et connus qu'il nous faut, pour l'évaluer correctement, connaître, à l'égal des poètes.

Enfin, entre l'effacement et l'exhibition, la rime participe plus ou moins aux principes de composition du poème. Sa définition première et essentielle postule qu'elle est une répétition sonore codée. Selon l'emploi qui lui est réservé, la rime peut prendre part à la construction du poème, voire en être l'agent principal. Son étude montre que l'un des principes fondamentaux de construction en poésie est la *répétition,* sous toutes ses formes. La rime, en tant que répétition codée, entre dans ce principe, et, à partir d'elle, l'examen d'autres formes de répétition peut être envisagé.

La poésie « moderne » désigne la poésie écrite depuis la seconde moitié du XIXe et pendant le XXe siècle. Elle débute avec Baudelaire et Rimbaud, lorsque le poème en prose s'affirme comme l'une des branches essentielles de la poésie et que le vers subit alors une crise sans précédent, essentiellement à travers la dislocation du mètre.

Il faut distinguer, dans la lecture et l'analyse de cette poésie, différents emplois de la rime. Dans le poème en prose, naturellement, elle se dissout d'elle-même, ce qui n'exclut pas l'existence et le retour de sonorités parfois régulièrement disposées autour de cellules syllabiques elles aussi assez régulières. La prose poétique n'oublie jamais les grands principes du vers, comme la rime, et l'on peut les y retrouver comme par diffraction, transformés, modulés, mais rarement éteints.

Dans les vers, même libérés de toutes contraintes métriques, tous les cas de figure existent. La rime peut constituer le dernier rempart de la disposition en vers, lorsqu'elle est l'ultime signe extérieur de versification ; elle peut aussi souligner le respect d'un poète pour la versification traditionnelle, voire classique, accordée à des mètres réguliers. De toute façon, elle obéit alors à des schémas à présent connus, qu'elle soit classique ou reprise, par exemple, des Grands Rhétoriqueurs.

Enfin, comme dans le poème en prose, il est possible qu'elle entre au sein d'une composition originale, à l'échelle d'un seul poème et en dehors de tout modèle existant.

3.4.1. La rime comique; l'héritage des Grands Rhétoriqueurs

Entre les formes connues et celles qui s'affranchissent de la tradition, quantité de poètes usent d'un instrument de liberté particulièrement efficace, la dérision. Successivement, plusieurs familles de poètes rendent visible et exploitent peu à peu la liberté conquise sur les modèles connus : les *Humoresques*, à la fin du XIXe siècle, tendent la perche aux *Fantaisistes*, au début du XXe, avant que certains dadaïstes et surréalistes ne poursuivent cette veine jusqu'au groupe de l'Oulipo. Tous, sans annuler les actions individuelles, montrent combien la part du *jeu*, dans l'écriture poétique, existe encore; et ils sont un écho moderne de l'éclatement des formes et du jeu des Grands Rhétoriqueurs. On ne peut ignorer ce mouvement de dérision dans la mesure où, à sa façon, il exploite des procédés anciens en les transformant et ouvre ainsi le chemin à l'invention et à l'inspiration personnelles.

Alphonse Allais, entre autres, est particulièrement attentif à la reprise détournée de modèles de rime anciens; il restaure ainsi la rime équivoque,

> «Nous nous étalons
> Sur des étalons.
> Nous nous percherons
> Sur des percherons!
> Nous nous marions
> A vous Marions
> Riches en jambons.
> Nous vous enjambons (...)
> Oh! plutôt nichons
> Chez nous des nichons!
> Ce que nous savons
> C'est grâce aux savons
> Que nous décochons
> Au gras des cochons.»

(*Nous nous étalons*, dans *Amour, délices et orgues*).

Il combine ici l'équivoque sur deux mots distincts (en jambon/ enjambons; décochons/ des cochons) et sur deux mots homophones mais de sens différent (étalons [étaler] / étalons; nichons [nicher] / nichons...).

Ailleurs, il se moque de la «rime pour l'œil» souhaitée par Malherbe, en plaçant à la rime des mots dont l'orthographe est effectivement identique, mais dont la réalisation sonore est toute autre, jouant ainsi sur l'arbitraire de la graphie,

> «L'homme insulté qui se retient
> Est, à coup sûr, doux et patient.
> Par contre, l'homme à l'humour aigre
> Gifle celui qui le dénigre. (...)
> Je les rejoins d'où qu'ils émanent
> Car mon courroux est permanent.
> Ces gens qui se croient des Shakespeares
> Ou rois des îles Baléares!»

(*Rimes riches à l'œil, le Sourire*, 1901).

Enfin, parmi les multiples expériences qu'il effectue à partir de la rime, il en vient à renverser sa place dans le vers, en la plaçant au début, en poursuivant jusqu'au bout la tendance amorcée par les *rimes enchaînées* et *fratrisées* qui reproduisent en début de vers la rime placée à l'autre extrémité du vers précédent. Il ajoute à ce renversement l'usage de la rime équivoque et tourne en dérision le numérisme syllabique à l'œuvre dans les mètres traditionnels en accordant de l'importance uniquement à la somme totale des syllabes contenues dans le poème qui, divisée par le nombre de vers, doit être égale à 12. Il crée ainsi le «néo-alexandrin» :

> «Cher ami gardéniste, amateur de bonne
> Chère, on t'appelle à l'appareil téléphonique.
> Allô! Qu'y a-t-il? — voici.
> A l'hôtel Terminus (le fameux terminus) (...)»

(*Prosodie nouveau jeu, Le Sourire*).

La grande difficulté que pose souvent la poésie moderne est la distance qu'elle entretient avec les modèles et les formes connus. Lorsque la dérision transforme l'usage d'un point de versification, par exemple, elle se fonde sur une tradition, un domaine familier, et s'appuie sur la connivence du lecteur.

3.4.2. Étude synthétique : **Tard dans la vie,** *de Pierre Reverdy*

(Comment la poésie moderne dissimule, transforme, mais n'oublie pas les principes du mètre et de la rime)

Nombreux sont les poètes, en particulier au XXe siècle, qui créent des règles et des contraintes apparemment neuves non seulement pour eux-mêmes, mais aussi parfois pour un seul de leurs poèmes. Apparemment seulement, car les grands principes de poésie et de versification demeurent, même après la dislocation et le remaniement des formes; toute la tâche du lecteur et du commentateur est de savoir retrouver la logique profonde du poème. Pierre Reverdy est un poète contemporain important; il est mort en 1960. Sa liberté s'affirme dans son œuvre toute entière; il use tour à tour de la prose poétique et de vers réguliers, à la recherche d'une forme propice à chaque pièce, ce qui réclame du lecteur une agilité particulière.

> «Je suis dur
> Je suis tendre
> Et j'ai perdu mon temps
> A rêver sans dormir
> A dormir en marchant
> Partout où j'ai passé
> J'ai trouvé mon absence
> Je ne suis nulle part
> Excepté le néant
> Mais je porte caché au plus haut des
> entrailles
> A la place où la foudre a frappé trop
> souvent

Un cœur où chaque mot a laissé son entaille
Et d'où ma vie s'égoutte au moindre
mouvement»

(*Tard dans la vie*).

Ce poème déconcerte d'abord par son aspect graphique, puisque les lignes commencent à trois endroits différents; les trois mots «entrailles — souvent — mouvement» sont en retrait, et plus encore les trois vers, «Et j'ai perdu (...) en marchant». L'espace même du poème, typographique (sa composition sur la feuille), est découpé en trois zones qui vraisemblablement précèdent chacune quelque chose qui les distingue des autres, une *tonalité* particulière. On peut noter, déjà, la coïncidence des chiffres : trois zones typographiques, trois mots isolés, puis trois vers; un bref coup d'œil sur les extrémités du poème montre qu'il débute avec trois syllabes, «Je suis dur», et qu'il s'achève également avec trois syllabes, «mouvement».

• *Les mètres cachés*

La lecture du poème révèle une certaine régularité syllabique au sein de chaque vers : la première moitié du poème, après deux éclats de trois syllabes chacun, «Je suis dur — Je suis tendre», comporte des vers de six syllabes, sans irrégularité. La seconde moitié est constituée d'alexandrins réguliers, avec pause à la césure, mais dont le dernier mot, pour trois sur quatre d'entre eux, est repoussé à la ligne suivante; ce sont les trois mots relevés précédemment, «entrailles, souvent, mouvement». Cette fragmentation graphique possède plusieurs caractéristiques : au sein du schéma régulier de l'alexandrin, elle agit comme un *rejet externe* qui met en valeur le dernier mot, puisque la syntaxe s'émiette alors sur deux lignes superposées; enfin, elle permet de juxtaposer à une métrique régulière (alexandrins) une autre cadence, hésitante et mouvante, puisque les vers se scindent en 10 + 2 («entrailles»), 10 + 2 («souvent»), et 9 + 3 («mouvement»), et le dernier mot, «mouvement», en même temps appartient à l'alexandrin (terminal),

«Et d'où ma vie s'égoutte au moindre mouvement»,

et constitue un écho syllabique aux trois syllabes initiales «Je suis dur». Ce simple mot, «mouvement», est à la fois dépendant d'un mètre déterminé et autonome, par sa place graphique qui le situe stratégiquement à la fin du poème, et par la liaison qu'il entretient avec le premier vers, «Je suis dur».

Ce mot est révélateur d'un certain état du poème qui, d'une part, procède par des respirations syllabiques régulières et de plus en plus amples, de trois à six syllabes, et de six à douze syllabes. Mais cet évasement métrique est enrayé par ce mot final, qui par ses trois syllabes ramène le poème à son début. C'est tout un paradoxe qui s'énonce et prend ainsi forme : le mot «mouvement» brise le mouvement qui animait le poème; celui-ci se fige après s'être progressivement épanoui. L'espace graphique se conjugue avec la longueur syllabique du vers pour suggérer à la fois un perpétuel mouvement — la croissance régulière du vers — et une perpétuelle mort : il n'y a pas de réelle progression, de trois à douze syllabes. C'est ce que révèle l'usage du mot «mouvement», qui est en même temps trois et

douze syllabes, et son arrivée se fait en trois temps, annoncée par les deux rejets «entrailles — souvent». En même temps, la symétrie des deux premiers vers, «Je suis dur — Je suis tendre» peut se lire comme une unité de six syllabes, tout comme les vers de six syllabes peuvent se lire comme des unités de douze syllabes. «Et j'ai perdu mon temps — A rêver sans dormir».

Le paradoxe est donc dans le mouvement qui s'annule et s'achève dans une fixité, une immobilité sans durée. Le temps verbal principal du poème est le présent, qui incarne bien ce paradoxe : présent de l'action, du maintenant, et présent de l'éternité. Ceci est d'autant plus sensible que le présent est ici confronté au passé composé, qui est avant tout l'accompli du présent : plus qu'un rapport d'antériorité, le passé composé agit comme une racine du présent, à caractère inéluctable et immobile, un présent achevé. C'est bien selon ce rapport que peuvent se lire par exemple les deux derniers «alexandrins»,

«Un cœur où chaque mot a laissé son /entaille
Et d'où ma vie s'égoutte au moindre /mouvement».

Le titre *Tard dans la vie* semble bien signifier cela aussi; ce n'est pas un simple constat de vieillesse, de durée pénible où le passé de la jeunesse pèse sur le présent; c'est un constat d'immobilité de la vie, malgré tout «mouvement».

• *Les souvenirs de la rime et les correspondances sonores*

Au sujet de la rime, il semble naturel de regarder la fin des vers qui ont pu être repérés, 3, 6, et 12 syllabes. Alors qu'aucune tendance nette ne se dessine dans la première partie du poème, les 4 «alexandrins» terminaux — «alexandrin» doit être mis entre guillemets à cause du rejet des 3 mots «entrailles, souvent, mouvement» qui brise au moins l'unité graphique des vers — ces «alexandrins», donc, semblent obéir à un schéma traditionnel de rimes embrassées, abab, à travers les mots «entrailles — souvent — entaille — mouvement». La rime a est même une paronomase, puisqu'elle rapproche deux mots quasi homophones; cette proximité sonore souligne la continuité qui s'exerce d'un vers à l'autre, «Je porte caché au plus haut de mes entrailles /Un cœur», et ce mot, placé en début de vers, formule plus abruptement ce que cache le «haut des entrailles».

En même temps, il est «Un cœur où chaque mot a laissé son entaille», et la proposition subordonnée marque la fusion entre l'organe et la blessure; autrement dit, d'un vers à l'autre, la rime contribue à énoncer l'existence et la nature d'une plaie vivante (entaille — entrailles). La rime b, «souvent — mouvement» est formellement pauvre, puisqu'elle ne porte que sur un son, /ã/; ceci n'empêche pas les deux mots de correspondre par les sons /uv/, sons présents dans chaque mot. L'examen de la stricte rime ne suffit donc pas à épuiser les tissages sonores d'un mot à l'autre; elle n'est ici alors qu'un élément parmi d'autres.

Ce schéma régulier, abab, peut aider le lecteur à remonter l'ordre du texte; la rime b, /ã/, se retrouve à l'extrémité des trois vers précédents, les vers 3, 5 et 9, avec «temps, marchant, néant». Il semble donc qu'une ligne se dégage à travers tout le poème, et que le mot final, «mouvement», non seulement relie la fin au début en rappelant les trois syllabes de «Je suis dur»; mais aussi achève la

correspondance sonore qui relie cinq mots en fin de vers ; ces cinq mots sont irrégulièrement placés, avant qu'une symétrie ne s'exerce sous la forme abab.

Le simple son /ã/ se développe en fin de vers comme une contagion, et les cinq mots, dans l'ordre du texte, « temps, marchant, néant, souvent, mouvement », sont les premiers affectés. Mais il semble que cette contagion ne s'arrête pas là ; deux autres mots, en fin de vers, contiennent ce son comme dernière voyelle accentuée, ce qui est exactement la définition de l'*assonance*, « tendre » (v. 2) et « absence » (v. 7). Du coup, sept vers sur treize comptent, pour dernière voyelle accentuée, ce son /ã/.

Cette lecture semble cohérente : la rime /ã/ apparaît donc assez nettement à travers le schéma régulier abab, et elle contribue, avec les sons /uv/, à rapprocher les deux mots « souvent — mouvement ». Ensuite on s'aperçoit que cette même rime, pauvre, relie les trois mots « temps — marchant — néant », mais elle est alors seule à exercer le rapprochement, sans l'aide d'autres sons. Progressivement, la rime, pauvre, se transforme en une assonance, dans « tendre-absence ».

La contagion agit, mais selon des paliers distincts de présence-effacement.

Il est intéressant, enfin, de noter qu'au sein du schéma abab le son /ã/ ne se contente pas d'incarner la rime b, car il se retrouve en effet au sein de la paronomase « entrailles — entaille ».

Une simple sonorité peut donc agir à des niveaux différents, de la rime bien constituée et assez nettement repérable, à l'assonance, et au simple écho sonore. C'est de cette contagion, de ce bain sonore, que naît ici la construction du poème.

Il reste quatre vers dont les mots terminaux ne semblent pas correspondre par de quelconques correspondances sonores, « dur » (1), « dormir » (3), « passé » (6), « part » (8). On constate néanmoins que ces quatre mots s'achèvent tous par des finales masculines, « /dyR -dɔRmiR- pase- paR », sans e muet. Sur ces quatre mots, trois s'achèvent par la même consonne/ R/, selon le schéma « voyelle+R », tour à tour /yR/ (dur), /iR/ (dormir), /aR/ (part). Il s'agit donc d'une variante de l'assonance, appliquée non pas à une voyelle, mais à une consonne, /R/. C'est ce qu'on appelle la *consonance*.

Ces trois mots correspondent donc en fin de vers et dessinent une ligne sonore subreptice, détachée de la tonalité générale en /ã/ ; trois vers se rapprochent donc, « Je suis dur — A rêver sans dormir — Je ne suis nulle part ». Le premier et le dernier, « Je suis — Je ne suis » à la fois s'appellent et se repoussent ; ces deux présents du verbe « être » encadrent un vers où deux verbes se succèdent sous la forme la plus vierge qui soit, l'infinitif, sans marquage de personne, de temps, de mode ou d'aspect. Ces deux infinitifs de deux syllabes chacun sont portés par une préposition monosyllabique qui est leur seule attache syntaxique, « A rêver sans dormir ». Ces trois vers sont aisément détachables de l'ensemble du poème ; ils peuvent se lire en eux-mêmes sans que l'on ne perturbe la cohérence syntaxique des vers qui les entourent. Entre le présent et l'infinitif, ces trois vers sont effectivement hors temps, « A rêver sans dormir », et hors espace, « Je ne suis de nulle part » ; et ces deux vers répondent au corrélat de départ, premier vers du poème, « Je suis dur ». Ce premier vers

appelle immédiatement le second par la symétrie « Je suis dur — Je suis tendre », et l'on a déjà évoqué la possibilité de considérer ces deux suites de trois syllabes chacune comme un vers de 6 syllabes en puissance. Mais leur séparation ne fait qu'accuser la juxtaposition des deux « Je suis », ce qui confirme la teneur du poème, qui s'interroge sur la qualité d'être offerte au « Je » qui s'exprime.

En même temps, ces deux vers ne correspondent pas à la rime, « dur — tendre » n'ont rien en commun par les sonorités ; cependant, « tendre » s'intègre par l'assonance /ã/ à tout le réseau en /ã/, et « dur », par la consonance /R/ est en relation avec d'autres mots. Tous deux se complètent donc, sans être liés directement, entre l'assonance (voyelle) et la consonance (consonne) qui les attachent à d'autres mots, et par la nature même de ce lien, qui chaque fois n'est pas une rime, mais un simple élément sonore, voyelle ou consonne. En ouvrant le poème, ils inaugurent sur le mode mineur deux tendances sonores, en fin de vers, qui vont s'affirmer ensuite.

• *La difficulté et la nécessité d'évaluer la part d'oubli et de souvenir à l'égard de la versification passée*

La lecture de la poésie moderne exige souvent, comme c'est le cas ici, que les éléments de versification ne soient pas étudiés en eux-mêmes et directement selon les critères déjà connus — « dur » et « tendre » ne riment pas en fin de vers. Sans que les principes essentiels du vers ne soient oubliés, il faut être attentif aux tissages et aux correspondances souvent subtiles qui s'établissent au sein même du poème, sans « grille » déterminée.

Les mots « dur » et « tendre » renvoient donc chacun à un réseau qui se déploie ensuite et les deux premières cellules de trois syllabes chacune portent déjà d'une certaine manière tout le poème en elles, avec une grande densité. La superposition de « Je suis » accuse encore l'opposition « dur — tendre », qui place d'emblée l'ensemble du texte sous le signe de l'alliance des contraires, de l'impossibilité ; ce poème n'est pas morbide, mais il se place à l'envers de la vie.

Un mot demeure, « passé », à la fin du sixième vers, qui semble par ses sonorités ne correspondre à aucun autre en fin de vers. Il est une brèche, une « entaille » à l'ordre sonore du poème, en ne s'intégrant à aucun réseau repérable. De façon plus générale, le passé composé « j'ai passé » inaugure ici la série des passés composés qui parcourent le texte, « j'ai trouvé — a frappé — a laissé », et toutes ces formes se placent à des endroits précis dans les vers : les deux premières se succèdent aux vers 6 et 7, l'une en fin de vers, « j'ai passé », l'autre au début, « J'ai trouvé » ; les deux autres appartiennent à des vers accolés, 11 et 12, et se placent immédiatement après la césure, et l'écho de l'une à l'autre ne manque pas de rappeler le vers léonin, où les césures riment entre elles.

Autrement dit, ces quatre formes se complètent, d'abord en fin puis en début de vers, avant de se stabiliser comme sur une place fixe et déterminée, juste après la césure.

Cette construction tisse une trame relative aux présents du poème, et l'étude pourrait se prolonger à travers la confrontation dans l'espace du texte des présents et de leur valeur d'accompli, les passés composés.

L'examen de la rime dans ce poème permet de montrer d'une part comment la poésie moderne mêle des compositions connues (abab) à d'autres créées au sein même du texte, d'autre part, que la rime manipule la durée d'un texte. C'est-à-dire qu'elle juxtapose à la durée linéaire de la lecture, du premier au dernier vers, une autre durée, transversale, qui indique une lecture non plus linéaire, mais attentive à d'autres chemins, à d'autres circulations.

La fonction première de la rime, lorsque le mot signifiait également « rythme », était de seconder la lecture linéaire, pour en souligner la progression. Cette fonction demeure, cela a été vu, dans la disposition des rimes « plates » ou « suivies », privilégiée dans des genres narratifs comme l'épopée, ou dépendant d'une durée linéaire ou circonscrite, et oraux, comme la tragédie. Cependant, avec une poésie non narrative et désormais écrite, non plus orale, la rime peut se permettre des dispositions où s'écartèlent et se complexifient les correspondances sonores. La poésie moderne exploite beaucoup ces dispositions nouvelles de la rime qui contribuent à faire du poème un *objet* plus qu'un texte, où la lecture circule, se fraie des passages à travers les lignes et les mots ; et une durée parallèle à la lecture linéaire du poème s'installe.

Le texte de Reverdy est d'autant plus propice à cet emploi de la rime qu'il cherche à exprimer et à recréer un temps inverse au temps linéaire de la vie ; à la fois soumis à la durée et avide de s'en échapper.

4. LES RÉPÉTITIONS ET LES PARALLÉLISMES

La *rime*, par définition, est une répétition sonore, plus ou moins appuyée, et dont la place est fixe, en fin de vers. On parle alors de *répétition codée,* à l'inverse des *échos sonores* qui se dispersent dans le texte. Les exemples sont nombreux où la rime déborde de cette simple définition pour gagner l'intérieur même du vers ; ce mouvement peut s'accomplir soit encore de façon codée, comme la rime enchaînée ou dans la formation de vers léonins soit, à la faveur de la dislocation des grands principes de versification, en mêlant au sein de l'architectonique sonorités et rimes (*cf.* Reverdy, p. 81).

Les échos sonores et la rime possèdent donc un trait commun qui gomme leurs différences : tous deux n'existent qu'à travers la répétition, le retour périodique d'un même son. Les exemples évoqués ou étudiés ont permis de voir que la rime et les échos sonores, à travers des phénomènes aussi divers que la rime riche et léonine, la rime fratrisée ou la paronomase sont susceptibles d'agir à l'échelle du mot, et non plus d'un ou de quelques sons isolés. Ces phénomènes sonores révèlent aussi l'un des traits les plus notables de l'écriture poétique, qui est la répétition.

4.1. LE PHÉNOMÈNE DE RÉPÉTITION EST ESSENTIEL À L'ÉCRITURE POÉTIQUE

La rime et les échos sonores sont aisément repérables et identifiables, parce que la rime est codée et que toutes ces répétitions agissent généralement sur une petite échelle. Mais avec la répétition de mots entiers, par exemple, c'est une autre dimension qui surgit, moins facile à circonscrire, celle des répétitions et des *parallélismes,* qui sont des répétitions de type syntaxique, où les mots peuvent changer mais au sein d'une même structure grammaticale.

L'étude des sonorités et de la rime s'achève donc par la description de phénomènes plus larges de *répétitions,* de natures et d'ampleurs variables, plus fuyantes à l'analyse. Le caractère indéterminé provient de l'inexistence, au sein des différents *Arts poétiques*, qui ont jalonné l'histoire, de règles précises à leur endroit, à la différence du mètre et de la rime. Certains mots servent à les décrire, comme anaphore/ épiphore (*cf.* p. 89), mais ces répétitions ne s'inscrivent pas au sein d'une pensée et d'un projet d'écriture largement concerté et déterminé.

En poésie, le caractère organique de la répétition s'explique sans doute au départ par le *support oral* du chant ; la répétition permet de circonscrire dans le temps les étapes de la parole, et ceci est évident dans l'apparition même de la rime. Le mètre, naturellement, est également un élément de répétition puisqu'il compte un nombre régulier de syllabes et qu'il les ordonne autour de repères stables comme la césure et la rime.

Les XVe et XVIe siècles voient d'une part la séparation du chant et des mots, d'autre part la formation des différents *genres* littéraires ; la poésie est de moins en moins attachée aux genres narratifs et conserve le caractère litanique, répétitif de la chanson à travers la notion même de refrain, plus ou moins étendu.

La répétition acquiert alors une double valeur. Elle sert d'abord de support à la construction du poème ; à la différence des genres narratifs où la construction s'appuie sur des étapes nettes et successives, la poésie substitue à la durée narrative des jalons répétitifs et repérables ; de là provient la fonction architectonique de toute forme de répétition.

La seconde valeur est consécutive à la première : entre le XVIe siècle et l'époque moderne, depuis la fin du XIXe siècle, la poésie « raconte » de moins en moins, pour de plus en plus faire office de discours individuel ; le poète est celui qui dit sa relation au monde, intime et irremplaçable. C'est à travers cela que le poème se fait plus objet que texte, dans la mesure où il exige une lecture plurielle, et non plus seulement linéaire. Dans ce cadre, la répétition agit toujours comme élément de construction, mais aussi comme l'affirmation d'un acte de parole qui se suffit à lui-même. La répétition annule toute progression, elle devient la trace d'une présence.

En un mot, les répétitions conservent, en poésie, le caractère *gratuit* de la musique en garantissant à chaque poème son *autonomie,* puisque toute répétition ne se définit qu'au sein d'un même ensemble. Ainsi, la poésie ne *dit* pas simplement le monde mais le recrée en se fixant à elle-même ses propres limites et ses propres lignes de construction.

4.2. LECTURE : *SOLEILS COUCHANTS*, DE PAUL VERLAINE, UNE POÉSIE ENTRE RESSASSEMENT ET INCANTATION

«Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêve,
Défilent, pareils
A de grands soleils
Couchants sur les grèves.»

(*Soleils couchants*, dans *Poèmes saturniens*).

Ce poème compte seize vers, disposés d'un seul tenant, sans distribution en strophes. Ce sont des vers réguliers de cinq syllabes chacun ; l'ensemble est donc homométrique. Le mètre choisi, le pentasyllabe, (penta = 5), est un mètre court, qui peut ne compter qu'un seul substantif, «La mélancolie». L'examen même rapide des rimes laisse apparaître le retour de quatre rimes seulement sur seize vers, disposées, très mathématiquement, sur quatre vers chacune (4 x 4 =16). Ces rimes sont les suivantes, dans l'ordre du texte, /li(ə)/, /ʃã/, /Rɛv(ə)/, /ɛj/. Le e muet n'entre pas dans le compte des sons qui forment la rime ; ces rimes sont donc à majorité suffisantes, avec une riche. L'alternance féminine/ masculine est respectée ; les rimes sont croisées, selon le modèle abab.

A première vue, le poème, quoique composé de mètres fort courts, est régulier, et ne recherche ni le retrait — pas d'assonance ou de rime pauvre — ni l'exhibition des rimes. Une lecture plus attentive laisse apparaître le retour à la rime de mêmes mots répétés, «mélancolie», «couchants», «soleils» et «grèves». Ces quatre mots créent chacun une rime différente, et leur succession reproduit l'ordre des rimes. Chacun étant répété une fois, ils suffisent à couvrir la moitié des fins de vers du texte (4 × 2 = 8, sur 16 vers). Il s'agit là d'un premier écart à la norme classique, qui n'admet pas qu'un mot rime avec lui-même. Il se produit donc un effet de *ressassement*, à travers des rimes répétées quatre fois, et elles-mêmes comprises dans quatre mots qui se placent deux fois en fin de vers.

Lorsque ces rimes apparaissent dans d'autres mots, ce sentiment de ressassement n'est pas évité par certaines paronomases, qui unissent par exemple «grèves» à «rêves» et à «trêves». D'une certaine façon, les mots «grève» et «trêve» contiennent phoniquement le mot «rêves», comme si les éléments s'imbriquaient eux-mêmes les uns dans les autres, soulignant entre eux une fusion secrète.

La rime /ʃã/ est plus proche de l'ancienne rime équivoquée que de la paronomase : équivoque entre deux mots homophones de sens différent, «champs» (2)/

«chants» (6) ; et entre un mot et deux autres, «couchants» (4)/ «doux chants» (6), avec un seul son de différence.

Ces phénomènes sont révélateurs d'un emploi de la rime qui, tout en respectant les limites conformes aux exigences classiques — rimes suffisantes et riches —, tente de noyer les vers du poème de correspondances sonores envahissantes. C'est ainsi que certains vers se répètent à l'identique, «La mélancolie» (v. 3 et 5), «Couchants sur les grèves» (11 et 16) ; ou avec une légère variation, «Des soleils couchants», «Aux soleils couchants» (4 et 8).

Les deux dernières répétitions citées servent de conclusion aux trois phrases qui composent le poème, aux vers 4, 8 et 16. Le phénomène est proche alors du refrain conclusif, qui lui-même se distribue régulièrement au fil du poème.

Ces vers qui se répètent comprennent les mots déjà relevés qui riment avec eux-mêmes ; seul, le mot «soleils» n'est pas dans un vers qui se répète, «comme des soleils» (10), «A des grands soleils» (15).

Néanmoins, entre ces deux mots et les vers qui les portent, se trame un autre jeu : la reprise «Des soleils couchants/Aux soleils couchants» (v. 4 et 8) annonce les vers 10 et 11, et 15 et 16, où «couchants» passe de la fin au début du vers, comme dans la rime fratrisée, alors que «soleils», à l'inverse, passe du début à la fin du vers.

(4) Des soleils couchants -	Comme des soleils	(10)
	Couchants sur les grèves	(11)
(8) Aux soleils couchants -	A des grands soleils	(15)
	Couchants sur les grèves	(16)

Cette inversion dans l'ordre des mots dans le vers n'est cependant qu'un trompe-l'œil, dans la mesure où le groupe «des soleils couchants» est conservé dans tous les cas, mais qu'il se brise avec l'enjambement externe entre les vers 10-11 et 15-16.

Le ressassement des 4 mots répétés chacun une fois en fin de vers ne s'arrête donc pas à la rime ; l'intérieur même du vers est ainsi envahi par des mots qui se placent d'abord à la rime, et dont l'examen ne suffit pas à rendre compte du bain sonore qui s'installe peu à peu.

En dehors même de la rime, certains mots se répètent ou se font directement écho : en début de vers, les quatre verbes placés là se répondent soit par la paronomase, «Verse» (2)/ «Berce» (6), (/vɛRs, bɛRs /), soit par l'*anaphore*, «Défilent» (13 et 14), qui est une répétition placée en début de segment syntaxique ou métrique.

Parmi les rimes relevées, celle en /ʃã/ semble reprise sous la forme simple de la nasale /ã/ au fil du poème, «mélancolie», (3, 5), «étranges» (9), «Couchants» (11, 16),«sans» (13), «grands» (15).

Enfin, la syntaxe du poème participe à la création de ce monde replié sur lui-même. Trois phrases régulièrement développées composent ce texte, deux de quatre vers, 1 à 4 et 5 à 8, une de huit vers. Les rimes divisent ce texte en deux parties, rimes a et b de 1 à 8, c et d de 9 à 16 ; deux «strophes» de huit vers se détachent malgré l'unité typographique du texte. Chaque phrase tend même à créer une subdivision en 4 - 4 - 8. Les deux premières phrases forment cependant un tout par le *parallélisme* qui les rapproche, selon le modèle

Sujet-	verbe	/	complément circonstanciel-	*objet-*	complément
Une aube affaiblie	Verse	/	par les champs	*La mélancolie*	Des soleils couchants
La mélancolie-	Berce	/	de doux chants	*Mon cœur qui s'oublie*	Aux soleils couchants

Le parallélisme est secondé par la rime et par diverses répétitions déjà relevées. Un phénomène intéressant est le glissement de la fonction d'objet à celle de sujet du substantif «mélancolie», comme si au sein de ce parallélisme syntaxique, une progression s'instaurait à travers une dialectique objet/ sujet : ceci tend à supposer, en amont, que l'«aube affaiblie», avant d'être sujet, était objet, et en aval, que «Mon cœur» passera d'objet à sujet. Ce glissement est encadré par des compléments non seulement proches par les sonorités, «par les champs»/ «de doux chants», «Des soleils couchants»/ «Aux soleils couchants», mais reliés par la même rime.

Chaque rime en devient ainsi comme déterminée par une fonction syntaxique : la rime en /liə/ accompagne le glissement sujet/ objet, la rime /ʃã/ est réservée aux compléments.

La seconde partie du poème — ou seconde «strophe» — supprime la fonction complément d'objet pour ne conserver que celle de sujet, avec verbe intransitif, «Et d'étranges rêves», «Défilent… Défilent». La fonction objet est donc noyautée au profit du complément circonstanciel, «Défilent sans trêve». La relation binaire qui unit le sujet à l'objet, et la dialectique qui se crée entre les deux dans les huit premiers vers se brisent au profit de propositions qui renferment le sujet sur lui-même par le biais de la comparaison et de la métaphore.

Cela s'élabore soit grâce au marquage de la relation de comparaison, «Comme des soleils/ Couchants sur les grèves», soit par une simple apposition, «Fantômes vermeils».

Une progression se dessine donc entre les trois phrases; la relation sujet /objet est déjà laminée par le glissement du substantif «mélancolie» de l'une à l'autre, avant que la troisième phrase ne s'achève par l'impuissance du verbe intransitif «Défilent» sans objet. Toute action d'un élément à un autre est supprimée au profit de relations de ressemblance et de simple coexistence. Le sentiment de ressassement précédemment observé se poursuit dans les parallélismes de la syntaxe; l'ensemble est soumis au principe général d'*immobilité*. Les trois sujets grammaticaux du texte sont l'«aube», la «mélancolie», «Et d'étranges rêves»; ils disent bien la nature profonde du poème, qui s'inscrit dans la tradition romantique et symboliste du *paysage mental.*

L'étude de la rime permet de voir comment elle s'insère au sein d'un tissage étroit de symétries, de correspondances toutes soumises au principe de *répétition,* élargi même aux *parallélismes* de la syntaxe. La valeur architectonique de ces rimes — répétitions — parallélismes n'est plus à démontrer, et le *ressassement* qui naît est à l'image des «doux chants» de la «mélancolie», lorsque celle-ci s'approche de l'obsession. Comme souvent dans les poèmes de Verlaine, la violence n'est pas éclatante, mais elle transparaît de façon détournée; le refrain, s'il devient en même temps douloureux et insidieux, se fait l'acteur principal d'une *incantation douce.*

4.3. RÉPÉTITIONS ET PARALLÉLISMES DANS LA POÉSIE MODERNE

Les phénomènes de répétition et de parallélisme sont particulièrement présents dans la poésie moderne, dans la mesure où ils permettent de substituer au mètre et à la rime des régularités malgré tout décelables; en somme, ces phénomènes soulignent la valeur anthropologique du mètre et de la rime qui ne sont que les traces codées, travaillées et déterminées de ce principe essentiel en poésie.

Toutes les formes sont possibles, de la chanson :

«Les lèvres quittées
La parole allait
A l'aventure

Les lèvres quittées
Les baisers allaient
A d'autres lèvres

Les lèvres quittées
Le souffle n'allait
Que jusqu'à terre»

(Paul Eluard, *Les Lèvres quittées*, dans *Le Lit, la table*)

au cri incantatoire :

«voum rooh oh
voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contenir les raz de marée
voum rooh oh»

(Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*)

en passant par d'autres exemples de textes plus proches de la prose poétique, où les répétitions et parallélismes agissent de façon plus discrète ou plus distendue :

«… Je t'annonce les temps d'une grande chaleur et les veuves criardes sur la dissipation des morts.
Ceux qui vieillissent dans l'usage et le soir du silence, (…)

(6-7 lignes plus bas :)

… Je t'annonce les temps d'une grande faveur et la félicité des feuilles dans mes songes.
Ceux qui savent les sources sont avec nous dans cet exil; (…)»

(Saint-John Perse, *Anabase*).

De manière générale, toute la difficulté de la lecture et du commentaire consiste alors à évaluer la nature et l'importance de ces répétitions et parallélismes, et à les unir aux principes de mètre et rythme et de la rime, qu'ils soient apparents et clairement identifiables, dans des poèmes versifiés ou, au contraire, escamotés dans des textes plus récents.

De la poésie-musique à la poésie-peinture

Le mètre et le rythme, la rime, les répétitions et les parallélismes agissent tous comme des instruments de rapprochements, d'associations et de correspondances dans la mesure où, à travers eux, des *séries*, des *harmonies* se préparent et se développent. A travers eux, bien souvent, le sens se construit en traversant la durée linéaire du texte, et la créativité de la poésie s'exerce au sein de ces relations tissées.

Si, à cet endroit, la poésie semble bien être la sœur de la mélodie et du chant, par le caractère musical de l'union du mètre et du rythme, de la rime et de toutes les formes de répétition, on ne peut ignorer, depuis la fin du Moyen Age, que la poésie n'est quasiment plus chantée, et très peu récitée ; bref, qu'elle perd de sa qualité orale. Il s'opère même un croisement, au cours du XVe siècle, entre la séparation progressive d'avec la musique et, d'un autre côté, l'invention de la typographie.

C'est une autre dimension qui apparaît alors aux poètes, celle de *l'écrit,* avec les variations que cela suppose dans la réception même du texte, qui n'est plus entendu, mais lu. Sans abandonner les traits qui révèlent la chair commune, dès l'origine, des mots et de la musique — et la poésie demeure, à travers toutes les époques, musicale au premier chef —, l'écriture poétique s'enrichit d'un nouveau support, écrit, où la lecture s'accomplit au fil d'un espace typographique. Avec cette rencontre, la poésie entre en relation avec toute une tradition d'*arts plastiques* développés au cours du Moyen Age où la peinture de manuscrits, l'enluminure, l'orfèvrerie et la peinture murale sont liées, plus ou moins sous la dépendance de l'architecture.

Les poètes se soumettent donc à l'apprentissage de l'espace ; espace du poème, espace que les mots dessinent par eux-mêmes et entre eux. L'évolution ultérieure du vers, en particulier à travers le mètre et la rime, se comprend d'après des critères musicaux, rythme et mélodie, mais aussi selon les nouvelles possibilités offertes par la découverte de cet espace typographique.

SECONDE PARTIE

La poésie-peinture

3 La poésie sur la page, presque un art plastique

L'analogie de la poésie avec la peinture n'est pas aussi directe et évidente que celle avec la musique, mais de la même façon que les poètes sont parfois tentés de « reprendre à la musique son bien », selon l'expression de Mallarmé, pour restituer à la langue son autonomie sonore, le poème peut aussi se concevoir comme un art plastique.

Ce rapprochement s'effectue selon plusieurs degrés : par la disposition même sur la page ; par la notion plus vague de « peinture », à laquelle s'attache parfois la poésie ; par des mots enfin tels qu'« image » qui contribuent à entretenir l'analogie avec la peinture, en particulier dans l'expression « image poétique ».

1. LA LECTURE LINÉAIRE ENRICHIE PAR LA TYPOGRAPHIE DES VERS

L'étude du mètre et de la rime a déjà laissé voir combien le vers, même classique, est aussi une disposition graphique particulière ; cette disposition dans l'espace de la page contribue à inscrire le vers au sein d'une tradition déterminée ou non : dans le poème de Pierre Reverdy précédemment évoqué, *Tard dans la vie* (p. 81), la disposition typographique des vers joue un grand rôle, d'une part pour installer un *espace* particulier, avec trois zones de textes distinctes, d'autre part pour contredire graphiquement l'unité des quatre alexandrins terminaux, en rejetant par trois fois le dernier mot en dehors de la ligne du vers.

C'est ainsi que la lecture linéaire du poème s'appuie sur des repères typographiques précis, en même temps qu'elle n'épuise pas toutes les lectures possibles d'un même poème, dont le sens ne s'élabore qu'à travers un tissage complexe de relations qui échappent à cette simple lecture linéaire.

Le courant des Grands Rhétoriqueurs, pendant le XV[e] siècle, a tâché d'explorer avec frénésie les possibilités laissées à la langue dans l'exercice des vers ; cela correspond sans doute au double bouleversement de la séparation des mots et de la musique, et de l'usage naissant de la typographie. C'est pourquoi toutes leurs tentatives peuvent se comprendre comme autant de défis posés à la musique, devenue absente, par l'exubérance des combinaisons verbales créées et choisies, mais également comme les traces de l'apprentissage effréné de l'espace du poème, chose nouvelle.

Toutes les dispositions de rimes déjà évoquées doivent aussi se lire comme des *essais* sur la mise en espace du texte, et cela est évident, par exemple, dans l'emploi de la rime enchaînée, ou même fratrisée, qui se dispose aux deux extrémités du vers et ne peut s'apprécier pleinement que sous sa forme lue, d'un point typographique à un autre.

Tous les jeux de rimes s'accompagnent d'autres jeux sur l'espace du poème et sur la notion de *lecture* même qu'ils supposent, en la renouvelant.

1.1. L'ACROSTICHE, OU LA LECTURE EN FIL À PLOMB

De cette époque date le procédé de l'*acrostiche*, qui consiste à écrire des vers dont l'initiale compose un mot ou un nom lisible verticalement. Le mot, par sa formation étymologique, *akros* « extrême », et *stikhos* « vers », indique bien que l'essentiel du vers n'est pas uniquement contenu dans sa lecture linéaire, mais aussi par la combinaison de ses « extrémités ».

Jean Molinet, déjà cité comme l'un des poètes les plus remarquables du XV[e] siècle et du courant virtuose des Grands Rhétoriqueurs, compose de nombreuses pièces en acrostiches. Il ne réserve pas ce procédé à des pièces ludiques ou légères, mais l'emploie aussi dans des oraisons mystiques, comme celle-ci dédiée à Marie, composée de cinq strophes parce que le nom de Marie compte cinq lettres. Chaque strophe commence successivement par la même lettre, pour composer dans l'ordre M,A,R,I,E. Le premier vers est la matrice de l'ensemble, et l'intérieur même des strophes rassemble des mots qui commencent par la même lettre,

« Marie, mère merveilleuse, début première strophe
Marguerite, mundifiie,
Mère miséricordieuse, (...)
Rubis riant, rose ramée, début troisième strophe
Rais réchauffant, raiseau rorable
Riche régente réclamée (...)
Étoile errante, encontre eureuse, début cinquième strophe
Évangélisée étincelle,
Espérance espirituelle, (...) »

L'acrostiche peut se lire de façon plus ramassée, d'un vers à l'autre, et non d'une strophe à l'autre, comme dans cette signature de Villon :

« Voulez-vous que verté vous die ? (que je vous dise la vérité?)
Il n'est jouer qu'en maladie
Lettre vraie pure tragédie
Lâche homme que chevalereux
Orrible son que mélodie,
Ne bien conseillé qu'en amoureux. »

(*Ballade des contre vérités*).

L'acrostiche est donc un premier moyen de renouveler la linéarité horizontale de la lecture en imposant, en même temps, une linéarité verticale ; il nécessite

bien, dans sa conception comme dans sa lecture, un support écrit où se manipulent le sens et l'espace du texte, à l'écart de toute oralité.

1.2. LES ÉGAREMENTS DE L'ŒIL

1.2.1. Les poèmes aux lectures multiples et obliques des Grands Rhétoriqueurs (XVe s.)

Des poèmes, à la même époque, explorent d'autres voies encore où la lecture ne s'effectue que par le biais d'une conquête de l'œil sur l'espace typographique ; les Grands Rhétoriqueurs se plaisent à composer des pièces à lectures multiples, comme ce rondeau du même Molinet,

Rondeau à lecture multiple

Souffrons à point	Soyons bons	Bourgoingnons
Bourgois loyaux	Serviteurs	De noblesse
Barons en point	Prosperons	Besoingnons
Souffrons a point	Soyons bons	Bourgoingnons
Oindons son point	Conquerons	Esperons
François sont faulz	Soyons seurs	S'on nous blesse
Souffrons a point	Soyons bons	Bourgoingnons
Bourgois leaulx	Serviteurs	De noblesse.

Molinet indique que « *Sept rondeau en ce rondeau*
Sont issus et cordelez ».

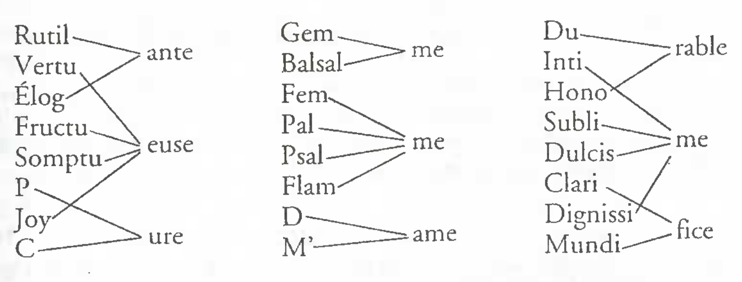
Chaque strophe peut donc être lue indépendamment des autres, puis l'ensemble horizontalement, ou les deux colonnes de gauche séparément, ou celle de gauche avec celle de droite…

L'œil du lecteur doit donc s'exercer à démêler les différentes approches du texte, et cette forme de participation à la vie de l'œuvre se plie à l'*hermétisme* qui la caractérise, de façon calculée et voulue. A la différence de la pensée classique, deux siècles plus tard, qui préfère une œuvre se suffisant à elle-même, et dont la composition est soumise au grand principe de clarté et de transparence, les Grands Rhétoriqueurs rendent cruciale la question naissante de l'autonomie de la lecture du poème, sous la forme d'un *égarement* soigneusement agencé : jusqu'où peut aller la polysémie du texte, à la fois dans sa composition et dans sa lecture? Ce principe même de *polysémie*, qui indique que plusieurs sens ou plusieurs valeurs sont contenus dans un même signe est également opposé à la pensée classique, qui unifie au contraire le sens, contre toute dispersion.

C'est ainsi que dès le XVe siècle se pose la question du statut du poème comme texte, qui est assemblage de mots en même temps qu'orchestrations sonores, en même temps qu'arrangement dans l'espace matériel, *plastique*, de la page.

Plusieurs exemples montrent comment tous les endroits du texte peuvent se placer au carrefour de la musique et de la science typographique, au premier rang desquels se trouve naturellement la rime ; cette *louange* de Destrées, élève de Molinet, s'appuie sur ce croisement entre le son et l'espace de la rime ;

Louenge supplicatoire,
rétrogradée et entrelachée, laquelle se pœult lyre à l'envers,
à l'endroit et de tous coustés



(*Vie de sainte Catherine*).

Avec la linéarité de la lecture, c'est souvent toute la pesanteur de la syntaxe qui est simultanément éliminée, et cette *Louange supplicatoire* ne se compose que de substantifs et d'adjectifs en apesanteur syntaxique, c'est-à-dire seulement placés en apostrophe, sans fonction dans la phrase, comme l'interjection.

1.2.2. Les rébus

Le point ultime de l'hermétisme et des jeux dans l'espace typographique du poème se trouve dans les *rébus* de l'époque, dont la lecture s'effectue selon la place des mots les uns par rapport aux autres ; ainsi ces deux vers de Jean Marot, le père de Clément Marot, déjà rencontré,

A				
ément	il	pr ,	avoit,	is
De			veraine	
l'honneur	d'une		sa	

Pour reconstituer linéairement le sens de ces vers, il faut lire *en énonçant* la position des lettres ou des mots en fonction des autres : « A » est *au-dessus* de

«éement», on lira donc «A *sur* éement», «Assurément»; «avoit» (c'est-à-dire «avait») est *entre* «pr» et «is», ou «avoit *entre* pr is», «avait entrepris». Le premier vers est donc, «Assurément il avait entrepris»; et le second, «De *sur* l'honneur d'une sa *sous* veraine», «Dessus l'honneur d'une sa souveraine».

La lecture doit donc désigner les places typographiques des syllabes par les prépositions qui les situent dans l'espace, et reconstituer ainsi les parts manquantes du texte. Ces prépositions, qui marquent bien l'arrangement dans l'espace, «sur», «sous», «entre», pour l'essentiel, montrent directement le lien entre le sens et l'espace.

Bien sûr, ces jeux typographiques sont caractéristiques de l'œuvre des Grands Rhétoriqueurs, sans pour autant se retrouver fréquemment employés par d'autres poètes ultérieurs; l'acrostiche, sans doute parce qu'il est le plus simple de ces jeux, est le seul à trouver une réelle postérité. Tous ces *essais* dans l'espace de la page sont néanmoins notables par leur importance historique, en tant que traces de conquête de l'écrit, au moment où la poésie cesse d'être chantée et que se généralise l'imprimerie. Ils sont également importants car ils révèlent que la poésie versifiée — pour la poésie en prose, les enjeux ne sont pas les mêmes — se pense toujours au sein d'un espace typographique particulier, matérialisé par le mètre, la strophe et des repères fixes comme la rime.

1.3. AVEC LA DIFFUSION PROGRESSIVE DE LA POÉSIE ÉCRITE, À LA FIN DU MOYEN AGE, SE DÉFINIT UN NOUVEL ART D'ÉCRIRE ET DE LIRE

L'art de la lecture devient alors le premier moyen de transmission et de propagation de la poésie, qui s'ancre dans un espace matériel jusque-là quasiment inexploité; l'*art* de la lecture, parce que le poème s'appréhende différemment qu'*à l'oreille,* lorsqu'il est chanté. L'enluminure médiévale, qui accompagnait les manuscrits, se voit peu à peu remplacée par l'apparition de «livres d'art», où la poésie s'intègre au sein d'un ensemble où les mots et les images se relaient mutuellement. Pendant le XVIe siècle, Gilles Corrozet, imprimeur et éditeur, fait paraître un ouvrage intitulé *L'Hécatomgraphie*, où des emblèmes rimés — sortes de devises — sont accompagnés de figures symboliques gravées sur bois et commentées en vers qui en développent les exemples.

Les mots et les gravures *correspondent* par la même pensée et les mêmes désirs qui les animent, mais les supports varient, chacun se proposant comme le prolongement naturel de l'autre; les vers *commentent* les gravures qui *illustrent* les emblèmes.

1.3.1. Importance de la strophe

Après les Grands Rhétoriqueurs, les poèmes en vers conservent toujours, selon les mètres employés, une disposition typographique dépendante de son organisation générale. Les strophes forment ainsi des unités de sens repérables à l'œil nu; l'une des catégories essentielles de la rhétorique antique, qui enseigne l'art de l'éloquence orale puis écrite, s'intitule *dispositio,* littéralement «disposition, arrangement» des idées et des arguments. Le mot possède alors le double sens de «disposition dans l'espace», sous forme de paragraphes ou de strophes qui organisent et classent les grandes unités de l'argumentation, et de «disposition au sein du raisonnement», enchaînement des idées entre elles.

Les *strophes* de la poésie, et le mot n'apparaît qu'au XVIIe siècle, sont là pour fixer dans l'espace les différentes unités du texte écrit; souvent couplées au retour d'un refrain, elles révèlent la construction du poème sur une échelle plus vaste que celle du vers. Les strophes permettent enfin, par leur pouvoir de cohésion et de rassemblement entre les vers, de libérer la rime de la simple succession (rimes plates /suivies) aabb, en autorisant des compositions plus complexes.

1.3.2. Expressivité plastique de l'hétérométrie

Les poèmes hétérométriques, plus encore que ceux où le mètre ne varie pas, doivent se lire au sein de l'espace de la page qui les contient. La fable de La Fontaine *Les Deux Chèvres*, déjà citée (*cf.* p. 27), exploite le contraste graphique entre des vers longs, deux alexandrins, et un vers court, de trois syllabes, placé au milieu pour figurer le passage étroit du pont sur le ruisseau, «Sur ce pont».

De façon plus générale, l'opposition graphique entre vers courts et longs est souvent exploitée pour ménager un effet soit figuratif (il s'agit de représenter l'étroitesse du «pont»), soit de suspens, de renversement, ou encore de mise en valeur d'un mot; et le vers bref sert alors de conclusion, ou de synthèse, ou encore d'assouvissement des vers plus longs qui l'entourent et le préparent.

• <u>*Lecture*</u> *: une* Chanson *de Claude de Pontoux (XVIe s.)*
Claude de Pontoux, poète de la Renaissance, écrit cette *Chanson*,

«Ne veux-tu pas bien, mignonne,
Mignonne ne veux-tu pas;
Puisqu'Amour ainsi l'ordonne
Que nous prenions nos ébats?
        Ma pucelette
        Follette,
        Veux-tu pas
Que je t'accole à pleins bras?
        Mille fois
        Tu me dois
        Baiser.
        Apaiser
        Tu peux
        Si tu veux
Par ce moyen l'ardeur
Qui tourmente mon cœur.»

Avant le XVIIe siècle, avant que la disposition du poème en strophes ne se répande et se stabilise, l'unité de la strophe existe déjà sans que la séparation typographique soit toujours bien nette, sans «blanc» systématique entre les

différents ensembles de vers. Dans cette chanson, il semble que les quatre premiers vers forment un quatrain indépendant de la suite du texte; les rimes sont croisées, et le mètre est stable, de sept syllabes. Après ce quatrain, les rimes sont plates, ou suivies, et la succession des vers cède à l'hétérométrie la plus brouillée.

Ce quatrain annonce le motif de la chanson, «Que nous prenions nos ébats», avec un renversement — un chiasme — entre les deux premiers vers qui, tout en s'intégrant bien au genre de la chanson, friande de répétitions combinées et transformées en petits refrains, traduit l'approche à la fois hésitante et trépignante de l'amoureux. Ce quatrain possède dans la suite de la chanson un écho, sous la forme d'un mètre de sept syllabes, le vers 8, perdu au sein de mètres nettement plus courts; ce vers est formé sur le même modèle syntaxique que le dernier vers du quatrain et pourrait lui être accolé sans que la lecture y perde en netteté, «Ne veux-tu pas (...)/ Que nous prenions nos ébats?/ Que je t'accole à pleins bras?».

L'hétérométrie dessine donc ici deux zones versifiées bien distinctes. L'une est faite de mètres de sept et de six syllabes, si l'on y assimile les deux vers terminaux, où se formule le désir de façon néanmoins élaborée, avec une syntaxe et un vocabulaire qui masquent la brutalité de ce désir, par la mention finale du «cœur». Ces vers longs et réguliers, par opposition au reste de la chanson, introduisent et achèvent le propos avec une parole qui demeure galante.

L'autre zone versifiée est faite de vers très courts, entre deux et quatre syllabes, qui eux, disent la violence du désir; loin du discours galant, ces mètres courts procèdent par *halètements* successifs, et se font langage du corps. Leur message est équivalent à celui des mètres longs, mais le registre n'est pas le même; ils forment une langue parallèle et presque indépendante de celle des vers longs, puisqu'on peut les lire sans tenir compte des vers de six et sept syllabes. On peut même distinguer une progression entre le vers de quatre syllabes, «Ma pucelette», qui est une sorte de transition après le quatrain initial, et ceux de trois syllabes, qui à eux seuls articulent un langage parallèle, «Veux-tu pas? — Mille fois — Tu me dois — Apaiser — Si tu veux». Ceux de deux syllabes sont les points ultimes de resserrement métrique des vers et disent le fond du désir de façon abrupte, «Follette — Baiser — Tu peux».

De la même façon que dans le poème de Pierre Reverdy cité précédemment, *Tard dans la nuit*, qui appartient pourtant à une toute autre époque, cette chanson ménage deux zones typographiques marquées puisque les vers courts commencent toujours *en retrait* par rapport aux vers longs; par ailleurs, la juxtaposition des mètres courts laisse supposer une manipulation qui aurait transformé par exemple un octosyllabe, «Mille fois tu me dois baiser», en le fragmentant en trois vers, de trois, trois et deux syllabes : «Mille fois/ Tu me dois/ Baiser.»

De façon comparable, la fragmentation «Je suis dur/ Je suis tendre» du début du poème de Reverdy annonçait les vers de six syllabes qui suivaient.

• *L'identité métrique de chaque vers est dépendante de la typographie*

Si le mètre, naturellement, se définit avant tout par un nombre précis et déterminé de syllabes, sa disposition typographique n'en est pas moins importante, dans la mesure où elle *valide* la coïncidence entre un nombre précis de syllabes et un

mètre précis ou, en revanche, émiette un nombre de syllabes qui pourrait former un mètre particulier si l'unité typographique était maintenue, ce qui n'est pas toujours le cas. Par exemple, comme dans la chanson précédemment citée, au sein d'une tonalité métrique particulière, l'émiettement, dans la disposition des vers, agit comme un élément de rupture et de désordre.

La poésie moderne exploite beaucoup ces juxtapositions dans l'espace de mètres contrastés, ou sans régularité apparente, qui, repensés selon une autre disposition typographique pourraient au contraire s'unir et reconstituer des symétries repérables, voire des schémas déjà connus. Antonin Artaud est un homme de théâtre et un poète du XX[e] siècle; la première strophe d'un de ses poèmes, *L'Arbre*, est ainsi constituée :

«Cet arbre et son frémissement
forêt sombre d'appels,
de cris,
mange le cœur obscur de la nuit.»

Cet ensemble de quatre vers ne respecte déjà pas la convention qui exige à chaque début de vers une majuscule; cette strophe ressemble donc bien à une unique phrase étirée et disposée de façon savante dans l'espace typographique. Aucune régularité syllabique n'est décelable, 8 - 6 - 2 - 9, et il n'y a pas de rime. Le rétrécissement «de cris» frappe néanmoins par le contraste qu'il instaure avec les autres unités métriques voisines, et l'on ne peut s'empêcher de lire ensemble les vers 2 et 3, «forêt sombre d'appels, de cris», comme un ensemble de huit syllabes symétrique au premier vers, de huit syllabes lui aussi; le dernier vers ne serait qu'un étirement infime, de huit à neuf syllabes.

La disposition graphique commande néanmoins cette fragmentation de huit syllabes en 6 + 2; elle commente ainsi, tout en le mettant en valeur, le parallélisme syntaxique «sombre d'appels, / de cris». Autrement dit, la typographie permet à la fois d'instaurer une cadence régulière, de deux fois huit syllabes, tout en la brisant dans la lecture visuelle, ce qui crée finalement une *métrique latente*, en même temps décelable et brisée.

Le lien est donc fort entre l'identité métrique d'un poème et la disposition de celui-ci dans l'espace, même avant la poésie moderne. La simple hétérométrie, en effet, se fait *figurative* lorsqu'elle laisse le sens se développer au sein de la composition typographique du poème. Comme dans l'usage de la rime, la part de *jeu* qui s'est développée avec les Grands Rhétoriqueurs trouve un écho vivace depuis la fin du XIX[e] siècle dans la disposition typographique du poème. Le jeu est important, parce qu'il révèle même en la caricaturant toute une pensée des formes et des instruments offerts aux poètes, d'une époque à l'autre. Comme Alphonse Allais, dont plusieurs exemples ont été cités au sujet de la rime, Edmond Haraucourt (dit sire de Chamblay) appartient au groupe des *Humoresques*, caractéristique de l'«esprit fumiste» de la fin du XIX[e] siècle. Il signe ce sonnet intitulé *Sonnet pointu*, où l'hétérométrie la plus progressive possible «glisse» de l'alexandrin au monosyllabe pour figurer la poussée érotique à l'œuvre :

Reviens sur moi ! Je sens ton amour qui se dresse ;
Viens. J'ouvre mon désir au tien, mon jeune amant.
Là... Tiens... Doucement... Va plus doucement...
Je sens tout au fond ta chair qui me presse.

Rythme ton ardente caresse
Au gré de mon balancement.
Ô mon âme... Lentement,
Prolongeons l'instant d'ivresse

Là... Vite ! Plus longtemps !
Je fonds ! Attends
Oui... Je t'adore...

Va ! Va ! Va !
Encore !
Ha !

On peut lire ce sonnet comme un écho lointain de la *Chanson* de Claude de Pontoux (p. 101), dans la mesure où la disposition des mètres obéit pour l'essentiel à un principe graphique, où les pulsions du corps se « lisent » à l'œil nu.

1.4. LE CALLIGRAMME, OU LA POÉSIE-DESSIN

Ce principe du « jeu » typographique est déjà notable lorsque La Fontaine pratique une hétérométrie directement figurative, avec par exemple « Sur ce pont » (*cf.* p. 26). On peut ainsi parler de *figuration* au même titre que la peinture est dite, lorsque c'est le cas, *figurative*, c'est-à-dire lorsqu'elle rend visibles et sensibles un objet, un portrait ou une scène particuliers. Le cas le plus extrême de la poésie ainsi figurative est le *calligramme*, où la disposition des mots restitue une forme précise, accordée au propos du poème.

1.4.1. Le mot, récent, désigne une pratique ancienne

Le terme de « calligramme » est récent, puisqu'il est créé par Apollinaire au début du XX[e] siècle, qui en fait même le titre d'un recueil, *Calligrammes*. L'invention du mot ne correspond pas, bien sûr, à l'apparition de cette pratique, qui est fort ancienne. Apollinaire effectue là un croisement entre « calligraphie » et « idéogramme », et ce dernier mot est lui-même issu d'« idéographie », créé par Champollion en 1822 pour désigner une écriture traduisant « directement les idées par des signes (ou idéogrammes) susceptibles de suggérer les objets » (Robert historique) ; il s'en sert alors pour caractériser les hiéroglyphes égyptiens. Les différentes couches étymologiques du terme aujourd'hui bien connu de « calligramme » montrent combien cette pratique est enracinée au sein des différentes civilisations de l'écriture. Le français, par nature, n'est pas idéographique, mais l'on peut s'amuser — toujours le jeu — à forcer la disposition des mots autour d'une figuration plastique.

Le *Sonnet pointu* d'Edmond Haraucourt n'est pas, à proprement parler, un calligramme, parce que la forme qu'il dessine demeure symbolique et réclame une interprétation, même si celle-ci est aisée. La simple hétérométrie peut cependant ouvrir sur la confection de véritables calligrammes, comme dans ce poème, *La Bouteille*, écrit au XVIII[e] siècle par Charles François Panard (voir document ci-après).

La trame graphique du poème est assurée par une hétérométrie franche, de deux à douze syllabes par vers, accompagnée d'un écartement calculé entre les mots qui rapproche mieux l'ensemble d'une silhouette assez précisément dessinée. Ainsi, la juxtaposition verticale des vers est encore respectée, ce qui n'est pas toujours le cas, comme dans ce calligramme du début du XVII[e] siècle de Robert de L'Éperonnière (voir document p. 106).

La bouteille

La bouteille.
Que mon
Flacon
Me semble bon.
Sans lui
L'ennui
Me nuit,
Me suit ;
Je sens
Mes sens
Mourants,
Pesants.
Quand je le tiens
Dieu ! que je suis bien !
Que son aspect est agréable !
Que je fais cas de ses divins présents !
C'est de son sein fécond, c'est de ses heureux flancs
Que coule ce nectar si doux, si délectable,
Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire :
Tant que mon cœur vivra, de tes charmants bienfaits
Il saura conserver la fidèle mémoire.
Ma muse à te louer se consacre à jamais.
Tantôt dans un caveau, tantôt sous une treille,
Ma lyre, de ma voix accompagnant le son,
Répétera cent fois cette aimable chanson :
Règne sans fin, ma charmante bouteille,
Règne sans cesse, ô mon joli flacon !

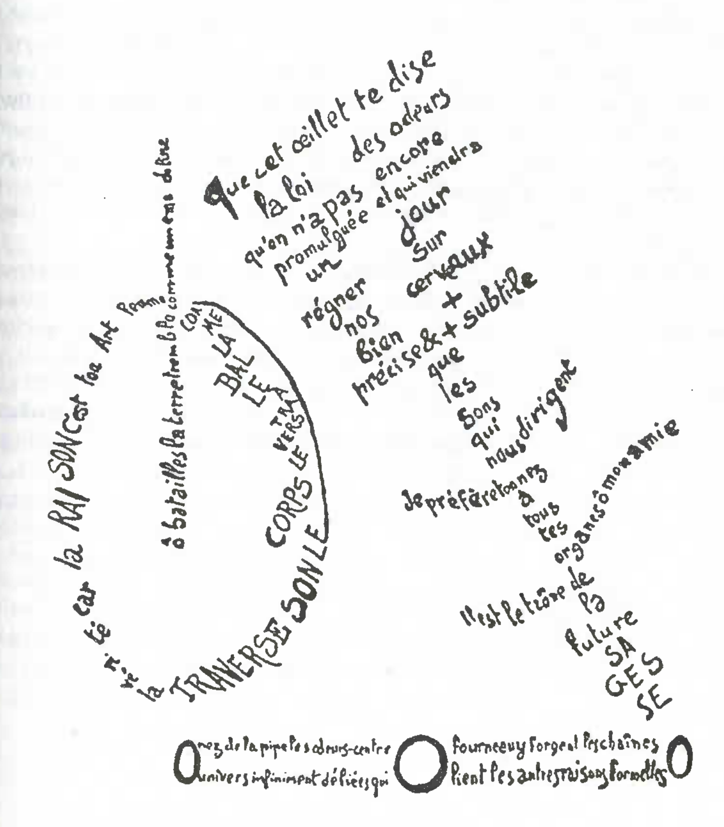
Voicy le vray LUT de MINERVE, Qui ravit sous ses doux appas Tous ceux que les MUSES conserve De la cruauté du trépas.

(Extrait de *Chef-d'œuvre poétique*, Robert de l'Éperonnière).

Les deux procédés coexistent donc, jusque dans les calligrammes de Guillaume Apollinaire, où l'on rencontre tour à tour :

cet
arbrisseau
qui se prépare
à fructifier
te
res
sem
ble

et par exemple :



(*La Mandoline, l'œillet et le bambou*, dans *Calligrammes*).

1.4.2. Deux degrés distincts de figuration

La grande différence entre ces deux formes de calligrammes renvoie à toute la réflexion sur la lecture du poème amorcée par les Grands Rhétoriqueurs. L'hétérométrie, même lorsqu'elle aboutit à une dislocation des mots, comme dans le tronc de l'arbrisseau d'Apollinaire, respecte encore un *ordre* de lecture linéaire des vers et conserve la successivité des mètres au cours d'une durée progressive.

Le luth de Robert de L'Éperonnière et la mandoline d'Apollinaire exigent au contraire une lecture délivrée de toute contrainte d'accord entre disposition typographique des vers et durée linéaire de lecture; le sens se dégage par morceaux et fragments de texte articulés, *sans ordre* précis. Le temps de la lecture n'est donc pas le même, et l'on peut distinguer à l'intérieur même du genre du calligramme deux *degrés de figuration,* entre un calligramme où l'unité du vers demeure, et un autre où elle se désagrège au profit du seul *dessin.* Cette distinction est intéressante car elle rappelle celle qui, dans l'étude des sonorités du poème, sépare les sons qui souhaitent restituer directement un bruit réel, de ceux qui participent à un réseau sonore particulier mais sans lien direct avec un bruit réel.

En somme, c'est toute la question de *l'arbitraire du signe* qui réapparaît, de façon moins cruciale que dans l'évocation des sons d'une langue, puisque les langues sont avant tout orales et sonores, mais néanmoins vivace à travers tout particulièrement la poésie. Celle-ci, depuis les Grands Rhétoriqueurs et depuis qu'elle existe sous forme essentiellement écrite, tente de se construire comme un objet total, en mots, mais aussi musique et art de la *représentation* comme la peinture. Il est donc compréhensible que la part sensible des mots, avant tout sonore, mais également graphique, soit interrogée sur ce rapport entre la matière verbale et la réalité qu'elle signifie.

L'onomatopée, pour le son, et le hiéroglyphe égyptien, pour l'écrit, représentent un point de fusion idéal entre le signe et le signifié, où tout arbitraire est gommé, au sein d'une nécessité enviable pour les poètes, qui souhaitent avant tout dire le monde en le recréant, en ne s'en tenant pas à la simple évocation verbale.

Toutes les études menées sur le son et la typographie dans l'écriture poétique doivent aussi se comprendre par cette recherche entre le poème et le monde, à travers laquelle les mots ne valent que s'ils figurent à leur tour une parcelle de monde.

4 *« La poésie comme la peinture » : un art de la représentation ?*

Toute une tradition, dans la conception de la poésie, rapproche celle-ci de la peinture, considérée comme l'art figuratif par excellence. Dès l'Antiquité, le poète latin Horace formule ce lien, « ut pictura poesis » (la poésie est comme une peinture); et la poésie, en France et depuis le Moyen Age, n'oublie pas ce rapprochement. Il est d'ailleurs notable que la poésie est « comme une peinture » et non directement « comme le monde réel ». Sa vertu figurative ne vaut qu'à travers la présence première des mots, et non dans l'utopie d'une transposition directe de parcelles de monde.

Après l'évocation du travail sur le graphisme du poème, lié à la notion même de versification, l'analogie de la poésie et de la peinture doit s'envisager sous l'angle de la figuration du monde et de son pouvoir à le représenter, et par là à le recréer. Le mot même de « peinture » s'emploie souvent pour commenter un poème descriptif, sans réellement s'interroger sur la nature de l'analogie entre poésie et peinture.

Le rapport entre la poésie et la *représentation* est complexe, dans la mesure où, à la différence de la peinture, les mots ne sont pas attachés en premier chef à des formes déterminées par le monde réel. La peinture se définit d'abord par la distance qu'elle conserve ou qu'elle oublie avec le monde tel qu'il se montre plastiquement. Elle sera tour à tour « figurative » ou « abstraite », ou entre les deux, mais elle s'appuie avant tout sur ce rapport aux formes et aux couleurs dicté par le monde réel.

Les mots, eux, ne se plient pas à des catégories déjà organisées selon le monde sensible, et tout rapport entre le concret et l'abstrait n'a pas lieu d'être. Le mot « jaune » n'est pas plus concret que celui de « désir », car la distance entre le signe et le sens, inévitable, les pose déjà comme des indices de représentation, et non comme des traces sensibles de ce qu'ils désignent. « Jaune » dit la couleur sans la faire exister pour autant de façon sensible. C'est pourquoi parler de « peinture », au sujet d'un poème, réclame toujours un ajustement : est-ce parce que ce poème est reconnu comme « descriptif », avec toutes les précautions qu'exige ce mot? Le plus simple, et le plus juste, est d'évaluer le *rapport de figuration* qu'entretient le poème avec ce qu'il « décrit ».

1. LA POÉSIE FIGURATIVE ET LE « PARTI PRIS DES CHOSES »

1.1. L'HYPOTYPOSE, LA TENTATION DU TABLEAU

La rhétorique, qui est une manière « d'art d'écrire » et dont la tradition remonte à l'Antiquité, comporte une figure dont la caractéristique est de « peindre les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier, cité par Dupriez, p. 240). Cette figure est l'*hypotypose* et elle consiste donc à partir du monde réel, « les choses », pour traverser les habituelles catégories littéraires, « récit » ou « description », et mettre « sous les yeux » ces choses pour constituer une « image » ou un « tableau ». Le premier sens de l'« image » est donc celui d'une équivalence littéraire entre la chose et les mots qui la désignent, avant toute forme de comparaison ou de métaphore.

Reconnaître et nommer une figure de rhétorique ne suffit cependant pas à rendre compte, généralement, de tous les faisceaux de procédés et de sens contenus dans les œuvres, et ce mot d'« hypotypose » ne fait que nommer, superficiellement, l'une des premières tâches de la poésie. L'hypotypose n'est pas réservée au genre de la poésie et peut s'appliquer à toute forme de description, au sein d'un récit, par exemple. La notion même de « peinture » est complexe selon les différents genres littéraires, et il est évident que le roman, par nature, y est fortement lié.

En poésie, la « description — peinture » entre dans la définition même d'un genre où le rattachement au monde est directement envisagé selon ce rapport de figuration — « ut pictura poesis » — alors que pour le roman, la description entre dans une dialectique qui la place au regard de la narration.

Ce rapport au monde est peut-être même le dernier à pouvoir caractériser la poésie comme genre, et cela est particulièrement sensible au XXe siècle, où toutes traces extérieures de poésie sont souvent gommées.

1.2. CONTRE L'ARBITRAIRE DU SIGNE, L'ADÉQUATION RÊVÉE ENTRE LES MOTS ET LE MONDE

1.2.1. Lecture : Francis Ponge (XXe s.) et la quête de la nature morte

Francis Ponge, par exemple, est principalement connu pour avoir écrit un recueil, *Le Parti pris des choses*, publié en 1942. Les poèmes qui s'y trouvent semblent n'obéir à aucun principe de versification, et n'appartiennent à aucun registre poétique aisément repérable.

On retrouve alors, dès le titre du recueil, le mot « choses », qui indique que la source de l'écriture est au cœur du monde réel et des « choses » qui le composent. L'objectif de Francis Ponge est alors de donner l'équivalent verbal le plus exact

possible de la « chose » évoquée ; la peinture, ou l'hypotypose, sont ramenées ici à la fonction première de la parole poétique, faire vivre le monde dans les mots — rappelons que « poïeïn » signifie « créer, fabriquer animer ».

Pour cela, toutes les voies sont ouvertes ; voies sonores, où l'on s'attache à contredire l'arbitraire du signifiant, voie graphique, où l'on peut disposer des mots pour rappeler la forme de l'objet, et voie du sens des mots eux-mêmes, qui peuvent convoquer et rassembler le monde entier autour d'un objet, voire dans un objet.

Les « choses » choisies par Francis Ponge sont les plus simples du monde, *La Cruche*, *L'Huître*, *Le Cageot*, *Un rocher*, sans doute pour indiquer que la valeur de la poésie n'est pas dépendante de l'objet choisi, mais de l'adéquation réussie ou non entre ces objets et leur évocation en mots. En cela, Ponge contredit l'ancienne répartition de la poésie en genres « élevé » ou « bas », valide en particulier de la Renaissance au XIXe siècle. C'est ainsi que, « A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie (...) » ; et la forme à la fois sonore et graphique de « cageot » apparaît comme la synthèse de « cage » et « cachot ». Évidemment, cette coïncidence n'en est pas une selon le poète, pour qui le « cageot » est à la fois « cage » et « cachot », et les trois mots renferment trois règnes, animal, végétal et humain. Cet objet peut « être brisé sans effort » et se voit « à la voirie jeté sans retour » ; il est donc fragile et précaire, et Ponge en profite pour rapidement *expédier* l'objet, « — sur le sort duquel il convient toutefois de ne pas s'appesantir longuement ». Cette phrase de conclusion joue sur le double sens de « s'appesantir » : il est dangereux de s'asseoir dessus et futile d'en disserter longuement.

Le poème *L'Huître,* par exemple, fait correspondre graphiquement deux paragraphes en même temps aux deux coquilles et au passage de l'extérieur à l'intérieur de l'huître ; par ailleurs, l'accent circonflexe que le mot comporte, sur le « i », *ressemble* graphiquement à un coquillage ouvert, et plusieurs mots du poème le reprennent comme un signal, une correspondance analogique, « blanchâtre, opiniâtrement, verdâtre, noirâtre, aussitôt ».

Le poème *La Cruche* dans un recueil légèrement postérieur au premier, *Cinq Sapates* (1947), s'ouvre ainsi :

> « Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile : rugueuse et fêlable à merci. »

Une nouvelle fois Ponge exploite l'aspect graphique du mot, avec « cet U qui s'ouvre en son milieu », et sonore, sans « autre mot qui sonne comme lui ». Ce procédé rappelle celui employé par Augustin de Piis (*cf.* p. 59) où l'analogie entre les objets « creux » est portée par l'initiale en « c », « cave, cuve »...

Un examen assez attentif pourrait relever des traces de métrique régulière et de parallélismes syntaxiques : plusieurs cellules de six syllabes se combinent jusqu'à former des alexandrins réguliers avec césure,

> « cruche est plus creux que creux/ et l'est à sa façon.
> C'est un creux entouré/ d'une terre fragile : (...) »

Le poème s'ouvre aussi sur un parallélisme syntaxique, « Pas d'autre mot qui sonne / Grâce à cet U qui s'ouvre », avec six syllabes dans chaque partie.

L'exemple de Francis Ponge est intéressant à plusieurs titres : il révèle d'abord que les grands principes de versification ne sont jamais complètement oubliés dans la poésie moderne, et qu'ils se trouvent transformés, repensés, mais sont toujours à l'œuvre dans la recréation de parallélismes divers, de cadences régulières, d'échos sonores multiples qui caractérisent l'écriture poétique depuis son origine. Et, peut-être de façon encore plus frappante, Ponge agit à la source même du genre poétique, qui semble bien être ce sens premier et essentiel d'*image*, comme reflet du monde dans les mots.

La notion de « peinture-image » n'est pas réductible aux seules possibilités graphiques laissées à la langue écrite, mais elle les exploite, comme elle exploite également les traits sonores de la langue, et tous les effets de sens qu'offrent les mots pour s'approcher au plus près de l'essence réelle des choses et en donner un équivalent verbal.

Les effets de sens sont tous ceux qui permettent à chaque mot d'outrepasser un sens univoque, fini et épuisé dès qu'il peut être compris : le double sens, le jeu de mots, l'équivoque, l'étymologie sont des moyens que Ponge utilise pour donner une réelle *épaisseur* à chaque mot qui le relie à d'autres mots et à d'autres réalités évoquées.

En somme, si l'on souhaite poursuivre l'analogie de la « poésie-image du monde » avec la peinture, on pourrait déceler, bien avant Ponge, toute une tradition du *tableau* où la poésie se dévoile à travers sa tâche essentielle : être le miroir verbal du monde.

1.2.2. Lecture : André Mage de Fiefmelin (XVIe s.) et la fresque cosmique

Entre le tableau d'ampleur cosmique et celui qui s'attache aux détails, plus proche de la nature-morte, toutes les échelles sont possibles.

A la fin de la Renaissance, un poète peu connu, André Mage de Fiefmelin, écrit par exemple un sonnet intitulé *Cosmologie*. Il y obéit à l'un des grands courants de l'époque, durant laquelle la conscience à grande échelle du monde se fait sentir dans les sciences et dans les arts ; il dégage ainsi un tableau cosmique du monde où les mots *rendent* l'ordonnance du monde telle qu'on peut alors la percevoir.

> « Boule, belle au dehors moins qu'au-dedans immonde, (...) »,

ce premier vers tient le monde à distance, ne serait-ce qu'à travers l'apostrophe initiale lancée à l'orbe terrestre et la structure même du vers est le reflet de *l'ordre* du monde : le premier hémistiche est l'« au-dehors », le second l'« au-dedans » ; la paronomase « Boule/belle » rend en mots l'irréductible beauté de la terre, fixée comme un repère supérieur dans l'ordre de la beauté des choses. L'« au-dedans », monde de feu et de laves, est « immonde », et ce mot même peut se lire comme « im-monde », c'est-à-dire *l'inverse* du monde, de celui qui est apparent et appartient à l'homme. Ceci est d'autant plus sensible que ce mot rime avec le quatrième vers, s'achevant par « la forme de ce monde », qui en serait le versant positif.

D'une façon comparable à celle dont use Francis Ponge bien plus tard, c'est tout un ordre des choses qui apparaît dans ce simple vers, reflet d'un tableau cosmique organisé.

1.2.3. Le blason

Qu'il s'agisse d'objets dénués de toute grandeur, comme *La Cruche*, ou de tableaux cosmiques, la « peinture » agit de la même façon dans les mots, qui se plient à une ordonnance et à une composition en profond accord avec ce qui est pris pour objet. En termes picturaux, l'échelle varie de la vaste fresque à la simple nature morte ; lorsque l'homme regarde l'homme ou la femme et peint, cela donne le portrait, et la poésie possède toute une tradition du portrait, en particulier pendant les XVIe et XVIIe siècles sous la forme du *blason* : le *blason* est un poème qui s'attache au visage ou à un point précis du corps, généralement de la femme aimée, pour en explorer et en célébrer les charmes. Ainsi apparaissent le blason de « l'ongle », de la « bouche », du « sourcil », du « tétin », du « cul », de « la main »... Cependant, à la différence de F. Ponge ou de A.M. de Fiefmelin, le blason, et de façon plus générale le portrait, sont bien rarement objectivement liés à leur sujet : l'équivalence des mots et des choses n'est plus dictée par *l'exactitude,* mais se voit soumise à la *relativité du point de vue* de celui qui réalise la « peinture ».

2. LE PROBLÈME DU REGARD : LA VISION SUBJECTIVE AFFIRMÉE CONTRE LA SIMPLE IMAGE DES CHOSES

La notion de « peinture », appliquée à la poésie, connaît plusieurs degrés. F. Ponge et A.M. de Fiefmelin possèdent en commun le désir d'une poésie qui rendrait *objectivement* le monde tel qu'il apparaît, à l'égal d'une science des objets et des choses. Un autre courant laisse transparaître du côté de celui qui pense et compose la peinture le désir de s'intercaler entre l'objet peint et la peinture elle-même. L'« image » n'est pas niée dans sa présence aux mots, mais elle s'approche alors de la « vision », avec la présence décelable, dans les mots, du poète.

2.1. LECTURE : L'ODE *DE L'ÉTANG*, DE JEAN RACINE (XVIIe S.), ET LE FILTRE DE L'INTÉRIORITÉ

Racine écrit à côté de son œuvre de théâtre une série de pièces indépendantes, dont cette ode, *De l'étang,* extraite des *Promenades de Port Royal des Champs :*

« Déjà, je vois sous ce rivage
La terre jointe avec les cieux
Faire un chaos délicieux
Et de l'onde et de leur image. (...)

Je vois les tilleuls et les chênes, (...)
Je vois aussi leurs grands rameaux
Si bien tracer dedans les eaux
Leur mobile peinture,
Qu'on ne sait si l'onde, en tremblant,
Fait trembler leur verdure,
Ou plutôt l'air même et le vent.

Là l'hirondelle voltigeante,
Rasant les flots clairs et polis,
Y vient, avec cent petits cris,
Baiser son image naissante.
Là mille autres petits oiscaux
Peignent encore dans les eaux
Leur éclatant plumage :
L'œil ne peut juger au-dehors
Qui vole ou bien qui nage
De leurs ombres et de leurs corps. »

L'extrait mérite d'être cité longuement, dans la mesure où, progressivement, à travers lui, se dessine un tableau vivant de la nature rencontrée. « Tableau vivant » est certes une notion contradictoire, puisque le tableau, au sens pictural du terme, fige l'instant de la scène peinte, inapte à rendre la durée de tout mouvement. Racine, cependant, dans cette ode, emploie lui-même des mots qui rapprochent la description du tableau peint, plus précisément du *paysage*, « je vois sous ce rivage (...) leur image (...) Je vois (...) Je vois aussi (...) leur mobile peinture (...) son image naissante (...) Peignent encore (...) L'œil ne peut juger (...) ».

Néanmoins, à la grande différence des poèmes de Ponge déjà cités et du sonnet de Mage de Fiefmelin, qui souhaitent à des échelles différentes, de la simple nature morte à la vaste fresque, rendre sensible à travers les mots une parcelle du monde, cette ode de Racine ne prétend pas recréer du paysage vu, mais assimiler ce paysage à la vision personnelle de celui qui le contemple. En un mot, l'entreprise objective et quasi scientifique du tableau-recréation du monde se transforme en *vision* personnelle.

2.2. RICHESSE ET AMBIGUÏTÉ DE LA « VISION » POÉTIQUE

Ce terme de *vision* est essentiel puisqu'il signifie l'intervention, dans l'écriture poétique, de la pensée et de l'imaginaire du poète. Ce bouleversement du point de vue n'est pas sans conséquence, dans la mesure où c'est tout le rapport avec le réel qui se voit ainsi transformé : le stade de la *vision* selon Racine est intermédiaire entre le rendu le plus fidèle possible du réel dans les mots (Ponge, M. de Fiefmelin par exemple) et la *vision* complètement détachée du réel telle qu'elle se pratique et se décrit, notamment, par quelques poètes de l'époque baroque, d'autres de la fin

du XIXe siècle (Rimbaud...) et par les surréalistes. Pour résumer les termes de cet écart entre une poésie désirée comme équivalente au monde réel et une inspiration qui s'en détache délibérément, on peut parler en termes de priorité dans les valeurs que place le poète dans son écriture : d'un côté, il y a un lien *sacré* entre le monde et la poésie, et celle-ci s'affirme comme recréation ; de l'autre, le sacré se place plutôt dans la capacité de transformation individuelle et intérieure du monde, pour que jaillisse de la poésie « autre chose », du « nouveau », et celle-ci se désigne comme pure création.

Naturellement, un grand nombre de poèmes mêlent volontairement le monde tel qu'il existe à la vision personnelle du poète, et rares sont les exemples où l'écriture poétique se proclame comme entièrement vouée à la reconstitution verbale du monde ou comme volontairement détachée de celui-ci. Cet écart, énoncé de façon abrupte, a le mérite de poser en termes clairs les délicates relations entre la poésie et le monde réel.

L'ode de Racine citée précédemment souhaite précisément ménager un lien tangible avec le monde extérieur, selon le modèle « ut pictura poesis », mais sans la fixité ni l'objectivité du poème posé comme objet verbal équivalent des choses vues. Ainsi, le point de vue du poète s'affirme à travers la proclamation du « je » qui endosse la responsabilité de celui qui propose seulement un tableau du paysage, « Déjà, je vois (...) Je vois (...) Je vois aussi (...) ». A travers cette précision, le lien sacré déjà évoqué entre l'écriture et le monde s'annule au profit de la vision subjective ; nul sacré ici dans la reconstitution verbale du paysage, si ce n'est, peut-être, dans l'évocation d'un paysage déjà mental. En face de ce point de vue vacillant, la nature elle-même est vacillante ; c'est pourquoi la notion de « tableau vivant » fut précédemment avancée. Plus qu'un monde matériel, c'est ici l'« image » de la « terre jointe avec les cieux » qui s'unit à « l'onde » en un « chaos délicieux ». Cette alliance de termes contradictoires s'appelle oxymore. Cet oxymore *figure* bien le mélange des éléments (la terre et l'air au sein de l'eau) en une sensation immatérielle, sensation qui se retrouve peu après *figurée* en « mobile peinture » et « image naissante ».

Par voie de conséquence, nulle certitude ne peut être offerte dans l'évocation de ce paysage : un point de vue subjectif, en face d'une nature mobile, voilà pourquoi, bien loin de tout lien matériel entre les mots et les choses, le poète s'arrête à l'apparence, incertaine :

« On ne sait si l'onde, en tremblant,
fait trembler leur verdure,
Ou plutôt l'air même et le vent (...)
L'œil ne peut juger au-dehors
Qui vole ou bien qui nage
De leurs ombres et de leurs corps. »

2.3. SYNTHÈSE : POÉSIE ET FIGURATION

La lecture — et le commentaire — du poème se construisent toujours autour d'une *interprétation*, celle du lecteur, et cette interprétation est elle-même tributaire et

dépendante du degré de clarté ou d'obscurité du texte, d'élucidation ou d'énigme. Depuis le mythe antique du « vates », c'est-à-dire du poète-mage, la poésie possède ce statut de parole quasi oraculaire, nécessitant une part active d'interprétation. Entre la transparence des mots et des choses et, au contraire, l'opacité des formules hermétiques, la poésie doit bien souvent se déchiffrer, précisément en fonction de ce rapport au monde et aux choses qu'elle entretient, rapport riche en même temps qu'ambigu.

C'est pourquoi le terme même de « sacré » a été employé, pour témoigner tour à tour soit d'une mystique de l'unisson des mots et des choses — la poésie comme reflet du monde —, soit d'une parole absolument désirée comme miroir de la vie intérieure et de l'imaginaire.

Qu'elle soit tournée vers le monde ou vers la conscience, la poésie obéit à ce principe essentiel, relatif au « poïeïn » grec, qui est de « fabriquer, faire vivre, créer » un objet verbal, qu'il s'agisse de recréation ou de création. Poser la poésie comme « peinture », de la même façon qu'Horace commande « ut pictura poesis », ne relève pas d'une rapide et simple comparaison entre deux formes d'art bien distinctes, d'une formule facile, mais engage profondément le statut même de la parole poétique au sein de délicates relations que celle-ci entretient avec le monde d'un côté, et l'imaginaire et la conscience de l'autre. *Tout comme la peinture* — et la comparaison devient fertile — la poésie possède un *degré de figuration* changeant, peu déterminé.

L'histoire de la peinture se lit également selon ce degré variable de *figuration*, c'est-à-dire de capacité à rendre le monde tel qu'il est, ou tel qu'il nous apparaît de façon individuelle, et la nuance est de taille.

La peinture cubiste, puis non-figurative, par exemple, correspond à une *vision*, de la part du peintre, qui outrepasse les contours du monde sensible, de la même façon que la poésie peut s'ouvrir aux reliefs de l'imaginaire.

5 *Qu'est-ce qu'une « image » poétique ?*

Il est remarquable, à propos de cette poésie-peinture, que l'emploi du mot « image » se soit généralisé pour rendre compte, de façon brouillonne, d'un procédé qui précisément semble bien caractéristique de l'écriture poétique : l'« image » est ce mélange de métaphore, de comparaison, d'analogie, bref de décrochage d'une langue commune vers une parole plus individuelle qui traverse les données du réel pour faire apparaître des correspondances jusque-là cachées, voire inconnues. Faire une image revient à préférer le figuré au littéral, à déplacer et à défaire les lignes de la représentation concrète ; en un mot, à inaugurer une liaison neuve, à travers la parole, entre soi et le monde.

1. LES FIGURES DE L'IMAGE : DE L'ALLÉGORIE À LA MÉTAPHORE

Des mots simples comme « peinture » et « image » servent donc à poser sérieusement les enjeux de l'écriture poétique dans ses rapports au monde et à la conscience. C'est seulement à travers la lumière qu'ils portent sur ces enjeux que l'étude des mécanismes complexes de l'« image » peut être envisagée, en replaçant soigneusement selon cette logique de figuration les procédé étiquetés par la tradition : allégorie, métonymie, synecdoque, comparaison et métaphore.

Ces procédés, comme pour suivre la logique à la fois simple et essentielle des mots « peinture » et « image », servent à la construction d'un sens figuré, c'est-à-dire détourné par l'usage commun ; savoir les repérer et les pénétrer revient à faire un pas dans l'*interprétation* du poème et à mieux évaluer les conditions de son rapport au monde. Parmi les cinq procédés cités, la rhétorique classique en nomme trois (métonymie, synecdoque, métaphore) « tropes », d'après le mot grec « tropos », « tourner » : il s'agit bien de « tourner » le sens des mots selon une logique de création (*cf.* « poïeïn ») plutôt que d'identification.

Il paraît cependant essentiel d'étudier ces mêmes procédés non pas seulement d'après leur nature propre mais selon le degré de figuration qu'ils portent en eux, selon la capacité de chacun à agencer — ou « tourner » — les mots de façon plus ou moins détournée du sens commun.

Ce sens commun renvoie le lecteur à sa propre faculté d'interprétation, et chaque procédé peut s'envisager, il est vrai, selon un degré particulier de *lisibilité*. Ainsi, de l'allégorie à la métaphore, qui sont les deux termes de cette échelle de procédés, le degré de figuration passe d'un sens codé et clairement lisible à un sens souvent caché et moins saisissable. La créativité, naturellement, s'épanouit davantage entre l'une et l'autre.

On peut nommer ainsi ces procédés « figures de l'image », dans la mesure où ils sont ancrés dans cette capacité des mots à s'interposer entre la conscience individuelle et le monde. Ces figures de l'image servent ainsi, pour le poète, à formuler sa propre interprétation du monde, qu'il souhaite s'unir à lui ou s'en dégager; la lecture du poème sera elle-même une interprétation des mots qu'il utilise. Si le poème est l'objet central entre le poète et le monde puis entre le poète et le lecteur, on ne peut oublier, en point ultime, la relation du lecteur au monde. C'est pourquoi la lecture du poème, en tant qu'activité propre, nécessite l'examen de ces figures de l'image, car, souvent, le sens est aussi à construire par le lecteur.

2. L'ALLÉGORIE, L'ART DE LA TRANSPOSITION

L'*allégorie* est bien le premier terme de cette suite de procédés, dans la mesure où elle offre une représentation figurée de notions abstraites, sous forme de récits, de tableaux. Autrement dit, elle propose une *mise en action* d'idées en s'appuyant sur un principe de *transposition* évident, sur une conception rigoureusement codée du monde. « Allegorein », le verbe grec, signifie « parler autrement », ce qui montre l'aspect didactique de l'allégorie : on *illustre* un motif normalement abstrait en le transposant à un autre niveau du monde sensible : les deux niveaux sont liés terme à terme, et pourtant chacun possède sa vie propre, la représentation figurée comme le développement abstrait auquel elle renvoie.

2.1. LECTURE : AGRIPPA D'AUBIGNÉ (XVIᵉ S.) ET L'ALLÉGORIE ENGAGÉE

Agrippa d'Aubigné déplore en ces termes les drames nourris des guerres de Religion qui déchirent la France au cœur du XVIᵉ siècle :

« Je veux peindre la France une mère affligée,
Qui est entre ses bras de deux enfants chargée.
Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des tétins nourriciers; puis, à force de coups
D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage (...)
(son frère) A la fin se défend, et sa juste colère
Rend à l'autre un combat dont le champ est la mère. »

Il s'agit bien d'une mise en action, figurée, où l'on retrouve la notion même de « tableau vivant » déjà évoquée, et proclamée par le poète en personne : « Je veux peindre. » Au sein du contexte des *Tragiques*, vaste et violent recueil où d'Aubigné livre sa propre guerre de religion, en prenant parti pour les Réformés, ce passage est clairement lisible : la France-mère voit sa poitrine dévastée par la bataille de ses deux enfants, la branche catholique et celle réformée (protestante). On comprend tout aussi clairement l'engagement du poète, qui ne *nomme pas* les partis en question mais laisse agir la démonstration au sein même du récit : l'« orgueilleux (...) brise le partage » du lait maternel, avec pour conséquence la « juste colère » de son frère. Autrement dit, les Réformés doivent répondre au violent affront des catholiques, sous peine de disparaître.

L'allégorie sert ici de substitut au discours politique et religieux qu'elle incarne néanmoins : la transposition qu'elle met en œuvre permet une lecture claire si le code est connu; il en résulte une force didactique qui non seulement éclaire les termes concernés, mais en même temps incite à prendre parti, non pas par simple idéologie mais par la grâce d'un éclaircissement soudain. La justice apparaît comme dégagée de tout système de pensée, et comme déduite de la logique même des faits.

La transposition allégorique procède donc par un découpage net entre le récit-tableau d'une part, qui peut se lire de façon indépendante, et d'autre part, les fondements abstraits de la transposition, qui sont les clefs de la lecture.

Dans l'extrait cité, le premier vers indique clairement les termes de la transposition en juxtaposant autour de la césure « la France une mère »; cette élucidation peut aussi se poser au milieu ou à la fin du texte. Parfois même, seul le sens figuré est développé, sans qu'une clef de lecture soit indiquée. Ces différents degrés de l'explicitation servent des stratégies diverses de démonstration, comme pour d'Aubigné, ou de dissimulation, mais on ne peut toutefois parler d'ambiguïté ou d'obscurité : au contraire, toute la valeur de l'allégorie consiste en cette directe et continue transposition, terme à terme, d'une idée et d'une scène. Elle est donc pure figuration et sert comme un moyen verbal d'exploration et d'élucidation du monde. A travers la transposition et le codage, paradoxalement peut-être, c'est la démonstration et l'évidence qui sont désirées. L'allégorie agit donc comme une mise en lumière concrète d'éléments complexes.

2.2. LECTURE : BAUDELAIRE ET L'ALLÉGORIE MENTALE; LA DIDACTIQUE DU SPLEEN

Au milieu du XIXᵉ siècle, de nombreux exemples montrent que le procédé n'est pas épuisé, et sous la plume même des « poètes de la modernité », comme Baudelaire. Le poème *Spleen LXXVII*, tiré des *Fleurs du mal*, commence ainsi :

« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon. (...) »

L'allégorie se développe ici avec autant de clarté que dans l'exemple cité d'Agrippa d'Aubigné, mais la tonalité est bien différente. La clé de la transposition allégorique est donnée dès le premier hémistiche du premier vers, « Je suis comme le roi », et la suite du poème bâtit une sorte de conte cohérent où ce personnage-roi est décrit au sein de sa cour, au fil des jours qui passent. Plus qu'une narration rapide, comme la bataille des deux frères sur la poitrine de leur mère, c'est le tableau d'une vie de cour placée sous le signe de l'ennui profond (spleen). Ce tableau possède sa vie propre, mais le premier hémistiche renvoie à l'identité souveraine qui le gouverne, « Je suis comme », et l'ensemble se révèle comme un autoportrait. La transposition allégorique n'intervient pas comme une démonstration où des principes abstraits s'incarnent au sein d'une action, mais plutôt comme le dévoilement progressif d'un sens dissimulé, à l'envers de la vie et du monde réel. Ainsi, plus qu'une plongée dans l'imaginaire, il s'agit d'une plongée dans la conscience même des choses, puisque le monde réel trouve un écho terme à terme dans le déroulement du conte ; il n'est pas question pour le poète d'inventer un monde nouveau, mais de créer un équivalent verbal du monde vécu et contemplé à travers sa propre conscience.

2.3. LA CLARTÉ DE L'ALLÉGORIE

Il faut noter que l'allégorie, formellement, ne peut pas être définie selon une construction verbale précise, ou selon un modèle syntaxique particulier, comme peut l'être la comparaison et, dans une certaine mesure, la métaphore. L'allégorie est, parmi ces figures de l'image, celle qui agit le plus au fil de la durée du texte (le *Roman de la Rose*, par exemple, est une vaste allégorie), avec pour unique contrainte le détachement des plans figuré / littéral, et l'autonomie de chacun. Le lien entre les deux est suffisamment clair et explicite pour n'être jamais ouvertement déclaré et développé ; tout l'intérêt de l'allégorie réside d'ailleurs dans ce *silence*, gage paradoxal d'expressivité et d'éloquence, le sens en lui-même étant suffisamment décelable et interprétable. Lorsque le lien entre les deux niveaux est néanmoins signalé, et que donc la clé de lecture est explicitement fournie, comme au début des deux exemples cités, la syntaxe s'en tient généralement aux formes élémentaires du rapprochement et de l'assimilation d'un terme à un autre (« Je veux peindre la France une mère affligée »/« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux »).

La présence ou non du plan littéral de départ peut poser question dans la définition même de l'allégorie : certains auteurs (Fontanier, Gardes-Tamine) considèrent que l'allégorie ne doit développer de façon autonome que le plan figuré, sans la clef du premier plan littéral, ce qui nuance la clarté ou l'évidence de la transposition allégorique. Selon cette perspective, les exemples cités ne seraient donc pas à proprement parler des allégories mais plutôt des métaphores filées (*cf.* p. 147), le plan littéral étant explicitement signalé. Dans ce cas, Fontanier parle d'*allégorisme*, plutôt que d'allégorie.

3. LA SYNECDOQUE ET LA MÉTONYMIE, UN MOT POUR UN AUTRE

La synecdoque et la métonymie, à la différence de l'allégorie, ne sont pas des figures qui se créent dans la durée du texte ; au contraire, elles agissent localement par simple substitution d'un terme à un autre : au lieu de « je crains cet homme qui me menace », « je crains ce bras qui me menace » est une synecdoque ; au lieu de « nous avons bu un bon vin », « nous avons bu une bonne bouteille » est une métonymie.

Comme l'allégorie cependant, la synecdoque et la métonymie ne peuvent être définies selon un modèle formel précis, la transformation du littéral en figuré s'accomplit une nouvelle fois de façon implicite, sans que la syntaxe n'opère et ne développe un rapport de comparaison ou d'assimilation entre les deux éléments. Cette propriété a pour conséquence, une nouvelle fois encore, l'évidence du déchiffrage entre littéral et figuré.

Ces deux figures, synecdoque et métonymie, peuvent être envisagées ensemble, dans la mesure où elles se rapprochent et se complètent dans ce mécanisme de substitution entre deux termes. Cependant, toujours selon cette logique de figuration qui propose un classement et une avancée au sein des cinq figures évoquées, on peut souligner la différence et le palier franchi de l'une à l'autre.

3.1. LA SYNECDOQUE ET LA LOGIQUE DE L'INCLUSION

Même si le lien entre sens littéral et figuré demeure évident à travers ces deux procédés, la synecdoque apparaît néanmoins davantage *figurative* que la métonymie : le lien entre les deux termes qu'elle commute est toujours matériel ou directement logique : « ce bras » est bien une partie du corps de « cet homme qui me menace ». Le mot même de synecdoque signifie avant tout « inclusion » (en grec : *sunekdochê*). Cette figure consiste donc à substituer à un tout un élément ou une qualité qui s'y trouve « inclus », ou *pris dans la masse* : la poupe / la voile = le navire ; les épis = les blés ; le raisin = la vigne ; porter un vison = porter un manteau de vison ; manquer de pain = manquer de nourriture ; la jeunesse défilait dans les rues = une foule de jeunes gens défilait dans les rues.

La synecdoque procède donc soit par *grossissement* d'un détail (« la poupe », « la voile » pour « le navire »), soit par un *raccourci*, qu'il soit de l'abstrait vers le concret (« la nourriture » devient « le pain »), ou au contraire du concret vers l'abstrait (« une foule de jeunes gens » devient « la jeunesse »).

3.2. LA MÉTONYMIE ET LA LOGIQUE DE L'ALLUSION

Le rapport permanent de contiguïté à l'œuvre entre les deux éléments qui commutent permet de considérer la synecdoque comme plus figurative que la métonymie

qui, à l'inverse, suppose la rupture de ce lien de contiguïté : *métônumia* signifie en grec «emploi d'un nom pour un autre», et le lien entre les deux notions qui commutent se fonde sur une connivence d'usages qui implique l'existence d'une même communauté de langue et de culture. On sort du caractère propre des éléments du monde sensible pour s'appuyer sur un implicite davantage codé encore, et, par contrepartie, moins directement figuratif.

Ainsi, «le cognac» désigne l'alcool produit dans la région de la ville de Cognac; la «fine lame» définit le bon escrimeur, par le biais de l'instrument utilisé; le «parterre» indique les spectateurs qui se trouvent à cet endroit du théâtre; la «Couronne» signifie le pouvoir royal par la coiffe du souverain. Ces exemples montrent que la métonymie s'appuie sur une connivence à la fois linguistique et culturelle, puisque les deux notions qui commutent sont indépendantes l'une de l'autre, à la différence de la synecdoque, et l'interprétation réclame la connaissance d'un code qui dépasse les données sensibles immédiates des choses ou des notions ainsi nommées.

Supposons deux interlocuteurs sur une scène; l'un déclare «Si cette lame m'épargne, je te fais Roi» : soit il désigne par «lame» l'épée que tient son partenaire, soit il nomme ainsi un autre personnage, escrimeur, chargé de l'abattre. Dans le premier cas, il énonce une synecdoque, et la «lame» désigne un point précis de l'épée visible de tous; dans le second, il formule une métonymie en assimilant l'instrument à l'homme prêt à le tuer. L'effet est bien différent : la synecdoque joue sur l'aspect concret, matériel, de l'arme exposée sur la scène du théâtre; la métonymie mêle le caractère dangereux de l'épée à la désignation subjective d'un personnage noyé dans sa fonction de tueur.

3.3. LECTURE : EXTRAIT DE *BÉRÉNICE*, DE JEAN RACINE (XVIIe S.). LA SYNECDOQUE ET LA MÉTONYMIE DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE, L'EXPRESSION D'UNE VIOLENCE ET D'UNE SENSUALITÉ SECRÈTES

Bérénice est une tragédie de Racine, écrite au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle (1670). Elle trace l'amour impossible entre Titus, empereur romain, et Bérénice, reine juive; leur union est compromise par la haine qu'éprouve pour le royaume de Judée un troisième personnage imposant, le peuple romain unanime. Dans cette scène (5, IV), les deux amants se déchirent, entre leur désir et la contrainte politique et diplomatique qui pèse sur eux; Titus expose la conciliation impensable entre le peuple et la reine :

«(Il faudra) sans cesse veiller à retenir mes pas
Que vers vous à toute heure entraînent vos appâts.
Que dis-je? En ce moment mon cœur, hors de lui-même,
S'oublie, et se souvient seulement qu'il vous aime.

Bérénice-
Eh bien, Seigneur, eh bien! Qu'en peut-il arriver?
Voyez-vous les Romains prêts à se soulever?

Titus-
Et qui sait de quel œil ils prendront cette injure?
S'ils parlent, si les cris succèdent au murmure,
Faudra-t-il par le sang justifier mon choix? (...)

Bérénice-
Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice.»

Les mots soulignés peuvent éclairer la nature et l'emploi des synecdoques et des métonymies. Ils témoignent aussi de la fréquence de ces figures dans la tragédie classique. On peut noter que le début du passage énonce deux synecdoques destinées à exprimer la qualité de l'amour que porte Titus à Bérénice : «retenir mes pas» doit s'entendre, plus largement, comme le désir de se rapprocher spatialement d'elle; les «appâts», s'ils ne désignent plus seulement, comme au XVe siècle, le «fragment comestible pour attirer les animaux», représentent tous les pouvoirs de séduction de la femme aimée.

Ces deux synecdoques se comprennent aisément pour le spectateur de l'époque, mais leur transparence n'ôte pas la charge émotive, voire pulsionnelle qu'elles portent en elles : le «pas» est la mesure émouvante, microscopique, qui sépare, dans l'espace, les deux amants; les «appâts» ne laissent pas oublier l'attirance quasi animale qu'ils suscitent. Ainsi, la synecdoque, dans le théâtre classique, est aussi un procédé qui permet de parler le langage du corps. Elle est un moyen d'exprimer la violence des sentiments et des actes, par simple substitution de mot, et au sein d'un univers et d'une langue fermement codifiés.

On peut alors noter que la métonymie *tempère* cette violence; «mon cœur» désigne l'amour, mais par un déplacement qui mêle depuis l'Antiquité vie amoureuse et vie biologique; de la même façon, quelques vers plus bas, «de quel œil» désigne l'état d'esprit des Romains, et par là leur qualité de jugement, l'«œil» figurant la lucarne de l'esprit sur le monde. Les métonymies du «cœur» et de l'«œil», quoique désignant des organes du corps, n'ont pas la violence de la synecdoque puisqu'un déplacement s'opère entre ces organes et ce qu'ils représentent.

La fin du texte cité comporte à nouveau une série de synecdoques, signe d'un regain de violence : s'«ils parlent», «les cris» le «murmure» figurent le soulèvement du peuple, à partir de l'origine concrète et individualisée des hommes en colère; «le sang» désigne la répression à travers l'évocation du sang effectivement versé dans les combats; «les pleurs» incarnent, toujours par le langage du corps, l'immense peine de Bérénice. Ainsi, la synecdoque suppose l'outrepassement des mots simples qu'elle emploie, en même temps que ces mots demeurent justes, en désignant l'origine des choses, et se révèlent violemment intimes.

On constate donc une progression, dans l'ordre de l'extrait cité, entre synecdoques et métonymies. Trois étapes se succèdent, mêlant les mots du corps à la violence amoureuse, puis politique, avec plus ou moins de force. Ces simples modulations de synecdoque à métonymie, suffisent à exprimer toutes les forces en jeux à l'échelle de la pièce entière.

Il convient de remarquer, dans la tragédie classique, l'importance et la richesse du terme « sang » : employé comme synecdoque dans le passage cité, il désigne fréquemment ailleurs par métonymie la ligne héréditaire d'une famille et la noblesse ou l'honneur à préserver ; on peut lire par exemple, dans *Andromaque*, ces deux vers où Oreste parle de Pyrrhus,

« On se plaint qu'oubliant son sang et sa promesse
Il élève en sa cour l'ennemi de la Grèce [Astyanax] (...) »

La tragédie classique du XVIIe siècle reconnaît comme modèle la tragédie grecque antique, essentiellement à travers les trois grands auteurs que sont Eschyle, Sophocle et Euripide. La scène représente alors un espace où se jouent et se montrent dans la plus grande violence des actes censés frapper le public par leur intensité et leur portée morale. Le crime, la tyrannie, l'inceste, la destruction sont exhibés pour fonder à contrario les bases d'une conscience civique naissante. Les tragédiens français de l'époque classique n'oublient pas la valeur morale du théâtre, ni la violence des situations que cela suppose. On ne peut donc lire la tragédie classique comme la parfaite incarnation de l'idéal classique, sans faire la part du code préconçu et de la violence brute. La synecdoque et la métonymie sont d'ailleurs à l'image de cette langue tragique qu'elles contribuent à créer : elles offrent un regard sur le monde en même temps concret et figuré. Elles sont bien figuratives dans la mesure où elles désignent et construisent un univers sans ambiguïté, avec pour seule « torsion » (*cf.* trope = tourner) celle d'un *point de vue* porté sur les choses : point de vue ancré dans le monde matériel (synecdoque), ou plus abstrait (métonymie). Elles sont donc, parmi ces figures de l'image, celles qui correspondent le mieux à la tragédie du XVIIe siècle, elle-même prise entre la violence des situations et le code du vers de la norme classique. Elles permettent, avec un subtil décalage entre l'une et l'autre, de dire le monde soit plutôt du côté des pulsions (le corps, l'animalité, le sang) avec la synecdoque, soit du côté du code linguistique et culturel avec la métonymie.

La tragédie classique mêle de façon complexe violence (des situations), transparence (du vers) et retenue (normes de représentation du théâtre sur scène) ; et ces trois termes caractérisent également la fonction de la synecdoque et de la métonymie.

Par simple substitution entre deux mots, ces deux figures offrent en plus de la simple dénomination un *point de vue* sur les choses ainsi nommées et une connivence avec elles. Néanmoins, par leur transparence, elles courent le risque d'être rapidement lexicalisées, c'est-à-dire de passer dans la langue courante ; l'effet stylistique n'est donc pas le même, entre « boire un verre » et « Tu me remplis le sein d'une haleine douce et fière » (Christofle de Beaujeu).

4. LA COMPARAISON, UNE CONCEPTION RAMIFIÉE DU MONDE

La comparaison, après la synecdoque et la métonymie, est le procédé qui permet de sortir du champ strict de la figuration simple : elle ne *désigne* plus un objet ou une notion, comme le font de façon plus ou moins détournée, mais toujours transparente, les deux procédés précédemment évoqués. Au contraire, elle s'attache à montrer entre deux éléments la qualité de ressemblance qui peut les unir. Autrement dit, on passe d'une *figuration simple,* centrée sur un seul objet, à une *figuration complexe*, où les objets rapprochés ne sont pas saisis de façon autonome, complète et unitaire, mais selon un critère de choix qui distingue un sens particulier, à l'œuvre dans une relation mobile et tendue d'un objet à un autre.

La finalité n'est donc pas de désigner, mais de révéler un lien de ressemblance entre deux éléments : voilà pourquoi la capacité à figurer le monde, qui est, rappelons-le, le critère de classement choisi entre ces différents procédés de l'« image », franchit un pas décisif. L'important n'est plus de désigner un objet pour le laisser libre ensuite, au sein de la phrase, d'occuper toutes les fonctions possibles qui détermineront alors son importance et son intérêt dans la phrase. La synecdoque et la métonymie ne sont que des *points de vue lexicologiques* et ne constituent pas le *propos même* de la phrase. Avec la comparaison, à l'inverse, le centre de la phrase réside dans la qualité de ressemblance entre deux éléments. La distinction entre la comparaison et l'allégorie, premières figures évoquées, se place à un autre niveau : l'allégorie installe deux degrés de lecture parallèles, qui correspondent point par point, l'un étant la traduction de l'autre. Il s'agit donc de l'explication, de l'exhibition d'un élément ou d'une notion *à travers* une autre. Et la relation entre les deux niveaux est toujours transparente, sans ambiguïté (didactisme de l'allégorie). Elle est, comme la synecdoque et la métonymie, un moyen de dire le monde de façon en même temps détournée et codée ; il se produit, à travers ces trois procédés un simple changement d'échelle : l'allégorie substitue une scène à une autre, un développement à un autre ; la synecdoque et la métonymie substituent un mot à un autre.

Ce bouleversement commande deux conséquences graves :

1. La notion même de « trope », au sens de « torsion », écart par rapport à la norme, acquiert ici une véritable épaisseur. La synecdoque et la métonymie sont des procédés transparents, et directement lisibles précisément parce qu'ils ne participent pas au propos principal de la phrase, en se contentant de nommer les éléments en présence ; de la même façon, l'allégorie ne vaut pas par la distance qu'elle instaure entre deux niveaux de lecture distincts, mais au contraire, par la transparence qu'elle présente entre deux épisodes. A l'inverse, la comparaison devient le centre de la phrase, et peut se permettre une gamme très étendue, depuis l'évidence (les hommes sont parfois comme des enfants) jusqu'à l'obscurité (« Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire », G. Apollinaire, *Nuit rhénane*, dans *Alcools*).

2. D'une relation de *substitution* (d'une scène à une autre avec l'allégorie ; d'un mot à un autre avec la synecdoque et la métonymie), on passe à une relation de *tension* entre deux éléments. Pour la première fois donc, au cours de l'évocation de ces figures de l'image, il est nécessaire d'observer la façon dont ces éléments sont *mis en présence* l'un avec l'autre, et non pas *substitués* l'un à l'autre. Cette mise en présence, à l'échelle de la phrase, exige une organisation particulière de la *syntaxe* : la syntaxe peut se définir comme l'art de la disposition des mots au sein de la phrase, au fil de la durée de celle-ci.

4.1. LA SYNTAXE DE LA COMPARAISON

Ainsi, la comparaison nécessite des outils syntaxiques qui permettent d'établir une liaison d'équivalence ou de confrontation ; en un mot, de *vis-à-vis*. Ces outils sont aisément repérables et l'on peut ainsi les classer :

– simples conjonctions (comme ; ainsi que ; de même que) ;

– comparaisons qualitatives (plus que ; autant que) ;

– adjectifs de sens comparatif (tel que ; semblable à ; pareil à ; identique à ; analogue à) ;

– verbe de sens comparatif (sembler ; paraître ; ressembler à ; avoir l'air de).

On peut distinguer les exemples où le motif de la comparaison apparaît ou non :

> Tes cheveux sont souples comme de l'eau
> Tes cheveux ondulent comme de l'eau.

Dans ces deux exemples, le motif apparaît sous la forme tantôt d'un adjectif (souples), tantôt d'un verbe (ondulent) ; on peut trouver simplement

> Tes cheveux sont comme de l'eau.

Le motif ici n'apparaît pas ; en termes savants, cette *ellipse* caractérise la comparaison sans *tertium comparationis.* La relation entre les deux éléments est alors sujette à interprétation, de la part du lecteur, qui peut reformuler en plusieurs voies possibles cette relation de ressemblance : la souplesse, l'ondulation, mais aussi la légèreté, la fluidité, la couleur ou la transparence... Faire disparaître le motif de la comparaison consiste à créer entre deux termes une relation suspendue comblée en amont par le poète, et en aval par le lecteur, suggérant une accointance de diverses parcelles de l'imaginaire.

C'est par cette qualité de *relation* que la comparaison agit déjà comme une recréation du monde, en outrepassant la simple désignation, à la différence de l'allégorie, la synecdoque et la métonymie. Elle ne s'inscrit pas au sein d'un *code* préparé, mais ouvre les portes de l'imaginaire, du côté du poète comme du côté du lecteur, en révélant un regard neuf sur le monde (« Un ventre uni, doux comme du velours / Bistré comme la peau d'un bonze » *Les Promesses d'un visage* dans *Les Épaves*, Baudelaire), ou un regard déjà recréant ce monde (« Elle se répand dans ma vie / Comme un air imprégné de sel » *Hymne*, dans *Les Épaves*).

4.2. AVEC OU SANS *TERTIUM COMPARATIONIS* : LES DIFFÉRENTS DEGRÉS DE COMPARAISON

La comparaison admet donc deux degrés distincts de *figuration*, entre celle qui énonce la qualité de ressemblance entre deux éléments, et celle qui ne la mentionne pas, en s'en tenant à la simple mise en présence de ces deux éléments. L'une est une extraversion, plutôt démonstrative, du lien de ressemblance, l'autre est une introversion, soit que la situation et les conditions de la comparaison se

révèlent comme évidentes, soit au contraire que la part d'énigme et d'interprétation subjective se voie privilégiée.

Ces degrés distincts apparaissent par exemple dans ces phrases :

> Tes yeux sont ronds comme des soucoupes.

Le comparé (yeux) et le comparant (soucoupes) sont liés par la ressemblance précisée de la forme.

> Tes yeux sont comme des soucoupes.

L'expression, quasi lexicalisée, c'est-à-dire passée dans l'usage, peut se permettre de ne pas mentionner le motif de la comparaison, la rondeur. Il y a omission par évidence.

> « Tes yeux sont comme des puits » (Eluard).

La qualité de ressemblance entre « les yeux » et les « puits » n'est pas précisée, faisant appel à une interprétation du lecteur (profondeur, rondeur, humidité, promesse de noyade...). La comparaison ici n'est pas résolue, comme on parle en musique « d'accord non résolu », probablement parce qu'énoncer un motif précis de ressemblance revient à éliminer les pistes multiples que l'imaginaire propose.

Il faut donc admettre ces différents degrés de figuration à l'œuvre dans le mécanisme de la comparaison. On peut néanmoins noter que ce procédé demeure rattaché au monde existant, dans la mesure où les ressemblances qu'il énonce sont toujours explicables et demeurent reliées à des éléments réels. En somme, la comparaison est toujours *rationnelle*, en ce qu'elle est un regard nouveau porté sur le monde, voire une amorce de recréation, sans jamais cependant s'en détacher totalement. Rationnelle, parce qu'elle fait apparaître des relations nouvelles entre les choses, mais elle obéit toujours à sa propre *loi de gravitation :* deux éléments (connus) sont unis par une qualité commune (en termes plus techniques, un *sème* commun) toujours interprétable, explicable, qui est leur *centre de gravité.* C'est la permanence de ce point de pesanteur commun qui empêche de passer du stade de la *ressemblance* au stade de la *fusion.*

Cette possibilité de fusion entre deux éléments n'est envisageable qu'à travers les mécanismes de la métaphore, qui représente donc un pas supplémentaire dans l'ordre de ces procédés figuratifs envisagés depuis l'allégorie.

4.3. LE CAS PARTICULIER DES « APPARIEMENTS »

Avant d'évoquer les propriétés diverses de la métaphore, il paraît intéressant de relever, comme point de transition entre comparaison et métaphore, l'existence de mots qui ne peuvent entrer dans une catégorie grammaticale et logique précise, mais qui cependant marquent par leur sens cette relation de comparaison : ces mots indiquent une parité de sens entre deux éléments distincts — on pourrait

presque parler de consanguinité —, en évitant néanmoins tous les moyens syntaxiques équivalents au «comme». Certains nomment ces mots «appariements», puisqu'ils indiquent une relation de «parité» : frère de, cousin de, la paire, le reflet de, le miroir de… Ainsi cette phrase finale d'un poème de René Char, «Le mont Ventoux, miroir des aigles, était en vue» (*Le Thor*, dans *Fureur et mystère*). La simple apposition «miroir des aigles» s'interpose entre le sujet grammatical «Le mont Ventoux» et le verbe «était en vue». Le sens du mot «miroir» suffit à créer un effet de reflet et de renvoi sémantique entre le «mont» et les «aigles»; il supplée ici à l'expression développée de la comparaison, «comme» ou un équivalent. Autrement dit, le poète énonce ainsi un rapport de comparaison ou de consanguinité entre un comparé, «Le mont Ventoux», et un comparant, «les aigles», dont on peut se demander si le motif de comparaison n'est pas fourni par le verbe «était en vue». Le «mont Ventoux» qui règne de toute sa hauteur sur la Provence, rayonne d'une autorité qui le place naturellement «en vue», tout comme ces autres souverains des airs que sont les «aigles». Il se crée ainsi un équilibre supérieur entre ces trois termes de la phrase que confirme l'organisation syllabique en 4 / 4 / 4 syllabes, à travers laquelle se devine ce dernier souverain qu'est l'alexandrin.

On peut lire, dans le long poème *La Chanson du mal aimé*, de Guillaume Apollinaire, ces trois vers qui reviennent comme un refrain,

> «Voie lactée ô sœur lumineuse
> Des blancs ruisseaux de Chanaan
> Et des corps blancs des amoureuses» (…)

Le terme de «sœur» permet d'articuler l'assimilation créée ici entre la «Voie lactée» d'un côté, et les «blancs ruisseaux» et les «corps blancs» de l'autre. La blancheur évoquée des «ruisseaux» et des «corps» est le prolongement sensible du *lait* de la «Voie lactée», en même temps que l'adjectif «lumineuse» joue le rôle de *tertium comparationis*, élargissant la matière du lait à toute une luminosité diffuse.

5. LA MÉTAPHORE, UNE FIGURE POUR «REDIRE LE MONDE À NEUF» (JEAN TARDIEU)

Si la comparaison demeure liée à une certaine qualité de regard posé sur le monde, ces «appariements» outrepassent le simple «comme» pour révéler entre deux éléments, plutôt qu'une ressemblance, une *origine commune.* Ainsi, les «aigles», selon René Char, sont frères du «mont Ventoux» et issus de la même source vitale et noble que lui.

Autrement dit, on sort du champ relatif de la comparaison, et de la loi de gravitation rationnelle de la ressemblance, pour aboutir à une mise en fusion de deux éléments; le *vis-à-vis* se transforme en *union.*

C'est ainsi que la métaphore doit se définir par rapport à la comparaison, pour franchir un pas encore dans l'ordre de ces figures de l'image. Avec la métaphore, c'est tout un cycle qui s'achève, celui des figures qui disent le monde à leur façon, depuis la transparence plus ou moins codée (allégorie, synecdoque et métonymie), en passant par le regard neuf et transversal posé sur les choses (comparaison). Avec elle, les portes de l'imaginaire s'ouvrent vraiment en laissant sa place à la création pure, qui mêle les éléments du monde pour créer une matière verbale neuve et, par contrecoup, un nouveau système de référence et de pensée.

La notion même de figuration s'enrichit donc d'une nouvelle donne poétique, rénovant alors le sens ancien de «poïeïn», «créer». Le poème se transforme alors en univers clos, autonome et parallèle au monde réel, de la même façon que la peinture non-figurative — avec toutes les étapes que sont, parmi d'autres, l'impressionnisme et le cubisme — s'abstient à son tour de prendre pour objet le monde tel qu'il apparaissait conformément à la tradition figurative. Cette peinture recrée un monde clos, cerné par le cadre du tableau, où le monde réel apparaît transformé, revisité, comme après un déluge de l'esprit.

C'est pourquoi l'on passe d'une relation de comparaison, entre un comparé et un comparant, à une relation d'assimilation, d'union profonde entre ce que l'on peut nommer un *thème* et un *phore*, qui désignent les deux points de *tension* de la métaphore : le thème est le point de départ, d'impulsion de la métaphore. Il se voit redéfini en un phore, point d'arrivée et d'accomplissement de la métaphore. Le phore, du grec *pherein*, «porter», est bien le support de ce transport métaphorique.

Le domaine de la métaphore peut, à son tour, se partager en deux domaines distincts commandés par l'organisation de la syntaxe.

— Après tous les éléments verbaux équivalents au «comme» de la comparaison, la métaphore, en premier lieu, réclame des moyens syntaxiques qui permettent l'union — ou la fusion — déjà évoquée de deux éléments.

Ces moyens sont au nombre de trois : le verbe «être», l'apposition et la préposition «de». Ils servent à construire la métaphore dite *in praesentia,* où les deux éléments mis ensemble sont mentionnés, *présents* (praesentia) dans la phrase.

— Le second domaine est celui de la métaphore *in absentia*, moins aisément définissable à partir de critères syntaxiques stables et où la nature de l'union des éléments — et des éléments eux-mêmes — est parfois peu saisissable.

5.1. LES NOCES DU THÈME ET DU PHORE, LA MÉTAPHORE *IN PRAESENTIA*

La métaphore *in praesentia* peut donc se définir, comme la comparaison, selon une organisation syntaxique précise.

5.1.1. Avec le verbe «être»

Envisagée d'après son fonctionnement verbal, avec le verbe «être», on comprend mieux l'écart qui la sépare de la comparaison : celle-ci nécessite des verbes de sens comparatif (*cf.* p. 126) «sembler, paraître, ressembler à, avoir l'air de...» qui prennent selon la grammaire traditionnelle le nom de «verbes d'état» en gouvernant la fonction d'attribut. Avec la métaphore, le verbe «être» se révèle comme la fondation de ces verbes d'état : plus que l'équivalence entre deux éléments, il indique l'inclusion aboutie et mutuelle de l'un à l'autre. La différence est grande entre

ton chapeau de paille ressemble à un soleil

et

ton chapeau de paille est un soleil.

Dans le premier cas, les deux éléments comparés ne sortent pas de leur identité, même si un lien est révélé entre eux; dans le second, on reconstruit un univers — un système solaire — à partir d'un repère transfiguré, «le chapeau».

En somme, la subjectivité de celui qui crée la comparaison ou la métaphore n'apparaît dans le premier cas que comme un point de vue : il propose une interprétation personnelle du lien entre le chapeau et le soleil, mais sans déranger l'ordre naturel des choses. Dans le second, l'individu *impose* une vision, et la nouvelle réalité est affirmée comme une évidence et non comme un point de vue.

On trouve la même différence, à un autre degré, entre

ta robe paraît jaune; ta robe ressemble à une tunique berbère

(verbes d'état autres que «être»), et

ta robe est jaune; ta robe est une tunique berbère.

(verbe être).

Le verbe «être» permet donc d'*agir* sur les choses en établissant une relation où la qualité d'être des choses réunies est mêlée. C'est pourquoi ce verbe, subtilement, est propre à *l'acte de définition*, conformément à l'ordre connu du monde (la pomme est un fruit), ou selon un ordre nouveau, «Tu es l'eau détournée de ses abîmes» (P. Eluard).

Une autre citation de Paul Eluard montre la proximité entre ces deux types d'emploi du verbe «être» :

«Le beau temps est la proie du vent
L'herbe est la proie des bonnes bêtes.»

(*A l'échelle animale*, dans *Une leçon de morale*).

Le second vers énonce une définition sans surprise, considérant l'«herbe» comme la nourriture des animaux qui paissent alors que le premier, construit selon le même schéma syntaxique, avec pour noyau le verbe «être», est plus énigmatique. Le «vent», qui décide de la bonne marche ou au contraire de la station des

nuages tient à sa merci le «beau temps», mais ceci n'est qu'une interprétation, du reste peu intéressante parce que rationnelle. Mettre en relation — mettre en union conviendrait mieux — deux éléments distincts par le verbe «être»revient donc en même temps à redire et à reconstruire l'ordre du monde.

Avec le verbe «être», qui marque le premier stade de la métaphore, la langue s'enrichit de la possibilité de fonder un nouvel état des choses. La métaphore n'est pas rationnelle comme la comparaison puisqu'elle institue un ordre nouveau; c'est ainsi que la métaphore peut se rapprocher de la peinture abstraite, non figurative.

5.1.2. Avec l'apposition

L'apposition fonctionne de la même façon, en juxtaposant syntaxiquement deux éléments dont le second est assimilé au premier. Avec l'ellipse de la copule «être», la métaphore se fait plus abstraite en même temps qu'elle ne représente plus le corps principal de la phrase. Ainsi, cet extrait d'un long poème de Jules Supervielle (XXe siècle).

«Vous avanciez vers lui, femme des grandes plaines,
Nœud sombre du désir, distances au soleil.»

Il s'agit de deux alexandrins réguliers, avec pauses à la césure et à la rime; le premier hémistiche du premier vers énonce le sens principal de la phrase en accordant un sujet («Vous») à une action («avanciez vers lui»). La suite des deux vers ne fait que décliner régulièrement, par appositions successives, les différentes qualités d'être de ce «Vous» initial. Le dynamisme de la copule «être» s'efface, au profit d'une union entre les choses déclarée en apesanteur, avec l'immobilité de la transcendance. C'est ainsi que le dernier hémistiche en devient équivoque, «distances au soleil» : le pluriel de «distances» peut s'appliquer à l'union de «femme — Nœud sombre», ou de «Vous — lui», ou simplement à «Vous», pronom ambigu par excellence puisque à la fois singulier et pluriel.

L'apposition remplit donc un rôle paradoxal : comme la copule «être», elle unit deux éléments distincts, mais sans néanmoins participer au propos essentiel de la phrase; la métaphore en devient périphérique, ou simplement additionnelle. Le verbe «être» proclame une fusion essentielle; l'apposition ne révèle qu'une union incidente ou de passage :

«Beaux yeux, mais! beaux soleils qui m'allez éclairant,
Vous brûlez. (...)»

(Gilles Durant de La Bergerie [1550-1605]).

L'apposition «beaux soleils qui m'allez éclairant» aux «Beaux yeux» permet d'adoucir le passage, estimé hardi, entre «Beaux yeux / Vous brûlez». Elle possède ici un rôle de transition entre un substantif et un verbe de champs lexicaux différents : l'apposition au premier substantif est un autre substantif qui prépare néanmoins, par «soleils», la rupture de sens et la violence du verbe «brûlez».

5.1.3. Avec la préposition «de»

Avec la préposition «de», la métaphore *in praesentia* s'effectue à travers le schéma syntaxique suivant : Nom 1 *de* Nom 2. La préposition retrouve alors le sens latin de *marquage de l'origine* et d'*extraction* d'un élément à un autre; elle semble particulièrement apte, par rapport au verbe «être» et à l'apposition, à souligner une *matière* ou une *qualité communes* entre deux éléments. C'est ainsi que, sur le même modèle syntaxique, on peut trouver une «cheminée de marbre» et «une âme morfondue, / Qui te consacre un *chant d'airain*» (Baudelaire, *La Prière d'un païen*).

La préposition «de» sert également à indiquer une relation d'appartenance; on peut donc superposer syntaxiquement «le sommeil de Bruno sur la plage de Biarritz» et «Le sommeil de la mort sur la plage des jours» (Maurice Fombeure, *A dos d'oiseau*).

Plus largement, cette simple préposition est polysémique (possède plusieurs sens possibles en même temps), et donc ambiguë; dans la configuration N1 de N2, elle introduit un complément (N2) du nom (N1). La notion de «complément» indique bien néanmoins l'état de dépendance qui s'instaure entre les deux éléments en présence. Après l'union profonde produite par le verbe «être» et l'apposition, la préposition «de» indique en même temps une relation de chair ou de matière commune, et d'appartenance.

Il n'est pas rare que les poètes s'appuient sur cette richesse de la préposition «de» pour installer entre des éléments ou des notions distinctes une relation qui tient à la fois de la matière commune et de l'appartenance d'un terme à un autre; «Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; (...)». Cette phrase est extraite d'un poème d'Arthur Rimbaud, *Being Beauteous*, dans *Les Illuminations*. Les «sifflements de mort» et les «cercles de musique sourde» peuvent se comprendre de diverses manières, selon la valeur que l'on accorde à cette préposition «de». Est-ce par exemple la «mort» qui est assimilée à des «sifflements», rendue sonore, ou au contraire les «sifflements» qui appellent la «mort»? Cette mort est-elle donc considérée comme un phénomène sensible ou comme un point d'aboutissement probable? La préposition «de» en position centrale entre deux noms (ou deux substantifs) crée donc un effet de balance syntaxique où l'on ne sait, bien souvent, quel substantif a le plus de poids, et dans quel sens s'opère la dépendance : N2 est-il dépendant de N1 ; on peut alors parler de «sifflements mortels»; ou au contraire N1 soumis à N2, avec une «mort siffleuse».

Toute la tâche de la lecture et du commentaire consiste à choisir une interprétation, selon le contexte du poème, sans écarter et sans oublier les possibilités vacantes offertes par une syntaxe polysémique. Le poème *Being Beauteous* s'achève avec «les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de Beauté». Ainsi, l'impression de suspension créé par la préposition «de» est résolu en «sifflements mortels» d'un côté et «musiques rauques» de l'autre, qui sont les échos transformés des «sifflements de mort» et des «cercles de musique sourde», comme sous l'effet d'une mystérieuse alchimie. Le poème tranche donc par un terme recteur, «sifflements» puis

«musique», mais l'effet de suspension n'est pas à négliger. En même temps, cette résolution s'achève sur une autre énigme, la «mère de Beauté»...

5.1.4. «Comprendre» les métaphores **in praesentia**

Il n'est pas indifférent que chacune des formes syntaxiques que peut prendre la métaphore *in praesentia*, avec le verbe «être», l'apposition et la préposition «de», ne soit pas uniquement reliée uniquement au fonctionnement métaphorique.

C'est ainsi que les tournures les plus simples, «la pomme est un fruit», «mon fils, ce voyou», «une cheminée de marbre», empruntent les mêmes voies syntaxiques que les métaphores *in praesentia* les plus riches ou les plus ténébreuses. Ces exemples simples montrent bien que ce type de métaphore agit comme une redéfinition du monde, et une recréation verbale de celui-ci. Ces voies syntaxiques sont mises au service d'une parole néanmoins différente par le degré de tension qu'elle exploite entre les deux éléments ainsi réunis. Il est donc nécessaire de distinguer soigneusement le fonctionnement syntaxique précis de la métaphore de la valeur rayonnante de cette même métaphore.

Il y a d'abord les nuances qui séparent le verbe «être», l'apposition et la préposition «de», et qui sont toutes révélatrices de la façon dont la métaphore agit face au monde : en le redisant, en énonçant une langue parallèle à la langue la plus commune.

Il y a ensuite la confrontation, entre deux mots, de deux univers qui s'accordent plus ou moins aisément : «l'essaim des rêves malfaisants» (Baudelaire) doit se lire comme la rencontre, inédite, de deux mots qui ne coexistent pas dans la langue, la pensée et l'imaginaire communs. C'est pourquoi l'imaginaire du lecteur ne peut «comprendre» cette métaphore que s'il accepte d'être pour elle un habitacle fertile, en faisant coïncider, par sa propre expérience, le monde de l'«essaim» et celui des «rêves malfaisants».

5.2. LA MÉTAPHORE *IN ABSENTIA*, LES ÉNIGMES DE L'IMAGINAIRE

La métaphore *in absentia*, par opposition à celle *in praesentia*, supprime l'un des deux termes réunis, thème et phore.

5.2.1. Suppression du thème

Si le thème est supprimé, elle agit par simple substitution, de la même façon que la synecdoque et la métonymie remplaçaient un terme par un autre. Ici, c'est le phore qui se substitue au thème, et ce procédé agit comme une métaphore elliptique, rapide, qui évite de poser les deux termes en présence pour tout de suite énoncer le second (phore) à la place du premier (thème). On peut donc dégager une progression entre la comparaison, «cet arbre ressemble à une main tendue», la métaphore *in praesentia*, «cet arbre est une main tendue», et la métaphore *in absentia*, «cette main tendue».

La comparaison est donc bien un regard particulier porté sur l'arbre, et la métaphore une reformulation de la condition même de l'arbre, avec deux degrés distincts, la reformulation complète (*in praesentia*), et celle qui nomme directement l'arbre en fonction d'une reformulation implicite (*in absentia*). Selon le contexte, cette simple nomination peut être obscure, si l'on ne voit pas l'arbre par exemple ; l'ellipse du thème suppose tout un travail de recréation passé sous silence, à la différence de la synecdoque et de la métonymie où la substitution d'un terme à un autre repose sur des conventions et des codes connus de tous.

Cette forme de substitution métaphorique peut, elle aussi, s'inscrire dans un code linguistique et culturel, lorsqu'elle s'est lexicalisée : parler des « canaris » pour désigner l'équipe de football de Nantes est une métaphore *in absentia* : les joueurs de cette équipe portent un maillot jaune couleur canari. Cet exemple montre la part de reconstruction nécessaire à la bonne compréhension de cette métaphore, qui peut rapidement devenir obscure pour qui ne possède pas la clé du phore. Les choses deviennent complexes, en poésie, où la métaphore est rarement lexicalisée pour au contraire agir au service d'une vision et d'une recréation personnelles. Au lecteur, alors, de solliciter ses propres facultés pour recréer à son tour le thème manquant.

Cette forme de substitution tend à nommer simplement le thème, qui est finalement le *terme d'arrivée*. C'est pourquoi la métaphore *in absentia* est propice, dans certains cas extrêmes, à incarner et à verbaliser toutes les formes de délire ou de vision pure, lorsque seul le terme d'arrivée est mentionné, avec non plus la mise sous silence du thème (terme de départ) mais son enfouissement. La mise sous silence du thème laisse la possibilité d'une reconstitution, de la part du lecteur, qui permette la reformulation implicite d'une métaphore encore appuyée sur l'union de deux termes. L'enfouissement du thème participe à la création d'une poésie franchement énigmatique, sans le contrepoids et la référence d'un premier terme qui éclairerait la simple présence du second terme. Quelques exemples tirés du recueil des *Illuminations*, d'Arthur Rimbaud, permettent d'éclairer cette nuance, entre mise sous silence et enfouissement du thème : un poème s'intitule *Villes* et commence ainsi : « Ce sont des villes ! » ; quelques lignes plus bas, on lit la phrase « Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles ». On comprend alors que le terme initial de « villes » est ensuite relié à ces « chalets » qui agissent verbalement comme l'expression d'une vision et d'une reconstruction verbale de ces villes.

Dans *Vagabonds*, où deux personnages sont présents, le « Pitoyable frère ! » du début trouve un écho dans « Je répondais en ricanant à ce *satanique docteur* » ; et la situation ici éclaire la substitution.

Le poème *Enfance II* débute ainsi :

II

« C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron — La calèche du cousin crie sur le sable — Le petit frère — (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. (…) »

Ici, nul premier terme n'apparaît, et le passage juxtapose différents éléments disparates qui construisent un monde décalé, éclaté, reconstruit sans logique apparente. Avec l'enfouissement du premier terme (thème) de la métaphore *in absentia*, on assiste à la création d'un univers qui n'est même plus soumis aux principes de comparaison, ou de fusion d'éléments divers, mais seulement à la loi du « il y a » : la poésie crée alors un système de valeurs et de relations sans rapport avec le monde réel, sans même reconstruction. Elle nomme des éléments simplement juxtaposés (il y a), au lieu même de les relier ensemble ; le poème *Enfance III*, qui suit celui précédemment cité, est d'ailleurs explicite :

III

« Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
Il y a une horloge qui ne sonne pas.
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.
Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse. »

5.2.2. Suppression du phore

Si le phore est supprimé, la métaphore *in absentia* peut se réduire à un schéma syntaxique précis : le second terme (phore) supprimé agit néanmoins sur le premier (thème) par l'intermédiaire d'un verbe ou d'un adjectif, chargé d'énoncer le motif de réunion entre ces deux termes. Dans l'exemple connu de la recommandation faite par Horace, « Carpe diem », « Cueille le jour », le comparé « jour » est assimilé à une fleur périssable, sans que cela soit dit, par le seul intermédiaire du verbe « cueille », qui possède pour objet la classe des végétaux. Ainsi, ce type de métaphore renoue avec la notion de comparaison, puisqu'il introduit à nouveau dans la parole un *motif* de rapprochement, ce que la métaphore *in praesentia* évacuait au profit de l'assimilation et de la fusion pures et simples (« être », apposition, préposition « de »). Cependant, cette métaphore *in absentia* agit à l'envers de la comparaison sans *tertium comparationis* : celle-ci rapproche deux éléments en passant sous silence le motif de comparaison, ce qui est un pas vers la métaphore *in praesentia*. Or, à présent, la métaphore *in absentia*, à l'inverse, passe sous silence le second terme (phore) en ne conservant que le motif de réunion. Cette variation se traduit, grammaticalement, par le fonctionnement verbal et adjectival de cette métaphore, alors que la comparaison et la métaphore *in praesentia* s'appuient avant tout sur une *dialectique* conduite entre deux substantifs (deux noms).

Il faut donc regarder cette métaphore *in absentia*, avec ellipse du phore, comme intermédiaire entre la comparaison — introduction du motif commun entre deux éléments — et la métaphore *in praesentia*, car la notion de fusion entre ces deux éléments n'est pas oubliée, comme en témoigne l'imbrication syntaxique du nom et du verbe, et du nom et de l'adjectif. « Cueille le jour », parallèle à « cueille la fleur », revient à considérer que « le jour *est* une fleur » (métaphore), plutôt que « le

jour ressemble à une fleur» (comparaison). Elle est complémentaire de la comparaison sans *tertium comparationis*, elle est aussi intermédiaire entre la comparaison et la métaphore *in praesentia*.

6. LES PROCÉDÉS ANNEXES DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE APTES À EXPRIMER UNE RELATION D'ANALOGIE ET DE CORRESPONDANCES

6.1. LE POÈME EN VERS EST UNE GÉOGRAPHIE VERBALE PARTICULIÈRE PARCOURUE D'AFFINITÉS, DE SYMÉTRIES ET D'ÉCHOS FORMELS ENTRE LES MOTS

Après une approche strictement syntaxique de la comparaison et de la métaphore, il semble nécessaire d'envisager un dernier procédé de rapprochement ou de réunion entre deux termes, qui échappe à la composition syntaxique de la phrase. Il consiste à créer une symétrie, une correspondance sensible entre deux mots, non plus selon leur place et leur fonction dans la phrase, mais selon la place dans le vers et la sonorité de chacun.

Ce mode de rapprochement est particulièrement privilégié dans la poésie versifiée, où l'*espace* du vers conditionne la syntaxe même. Ainsi, deux mots placés symétriquement juste avant ou après la césure *correspondent* au sein de cet espace à part qu'est le poème versifié. Le même phénomène se produit bien souvent à la rime, où le privilège de cette place de choix se double d'une coïncidence sonore. Enfin, en dehors même de la rime, toutes les formes d'échos sonores — jusqu'à la paronomase — sont susceptibles de rapprocher des mots à distance, et toujours de façon indépendante de la syntaxe.

Toutes les formes de symétries dans l'espace du vers et d'échos sonores entre les mots peuvent créer des rapprochements implicites dont seul le contexte peut évaluer l'intérêt et la justesse : à l'inverse de la comparaison et de la métaphore, qui se construisent au fil du discours poétique, apparaissant au cours d'une durée progressive, celle de la syntaxe, ce type de rapprochement est étranger à toute forme de durée : si deux mots correspondent par leur place dans le vers ou par des sonorités communes, cette liaison s'accomplit grâce à une correspondance purement formelle, et non formulée ; c'est une réunion brute qui réclame une juste évaluation du lien ainsi tendu. Deux mots, par exemple, peuvent rimer ensemble sans autre justification que le hasard qui les unit à la rime ; à l'inverse, la rime peut réunir deux mots tenus par un lien de ressemblance (comme la comparaison) ou d'origine commune (comme la métaphore).

Ce type de ressemblance s'appuie sur des liens formels qui préexistent à l'écriture de tout poème : les différentes places «stratégiques» du vers (au début, autour de la césure, à la rime) et les sonorités inhérentes à chaque mot. Ce type de

permanence s'oppose, là aussi, à la comparaison et à la métaphore qui sont les formes *abouties* d'une vision et d'une recréation personnelles.

6.2. LECTURE : PREMIER QUATRAIN DE *SPLEEN LXXVIII*, DE BAUDELAIRE

Le chapitre consacré à la poésie-musique a pu explorer ces cas de correspondances au sein de la poésie versifiée, et au fil des divers échos sonores repérables d'un mot à l'autre. Les liens ainsi tissés ne possèdent donc pas le même statut que la comparaison et la métaphore, qui n'obéissent pas aux contours formels du vers. C'est pourquoi on ne peut accorder à ce type de rapprochements qu'une valeur de comparaison ou de métaphore *latente et préparatoire* :

> «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; (...)»

Parallèlement au système complexe de comparaisons et de métaphores qui s'élabore dans ce quatrain, certaines correspondances formelles se tissent : la rime «couvercle/ cercle» exhibe la forme géométrique, abstraite du «cercle» propre au «couvercle», en même temps qu'une analogie et une assimilation se développent, au cours des vers 1 et 3, entre «ciel — comme un couvercle» et «de l'horizon — le cercle». A travers ce simple rapprochement de deux mots à la rime, c'est une vision en même temps géométrisée et cosmique qui apparaît progressivement, à partir du «couvercle». L'autre rime, «ennuis / nuits», accole deux mots de façon transparente, associant l'univers nocturne, envers du jour, à la lassitude morale, envers du goût de vivre. Elle permet de dégager une autre analogie : les «nuits» sont au «jour noir» ce que les «ennuis» sont à «l'esprit gémissant». Cette analogie est confortée par la place symétrique de ces deux syntagmes, juste avant la césure ; de la même façon, «ciel bas et lourd» et «horizon» correspondent par cette symétrie, avant la césure.

L'adjectif verbal «gémissant» et le participe présent «embrassant» correspondent par des sonorités voisines (/isã — asã/) et forment un lien entre les deux systèmes d'analogie, l'un avant la césure du vers 2, l'autre après celle du vers 3.

Sans être assimilables aux comparaisons et aux métaphores, ces rapprochements formels installent des correspondances qui préparent au sein de ce quatrain, en latence, les comparaisons et les métaphores qui s'y développent.

6.3. CONCLUSION : LE POUVOIR DES MOTS EUX-MÊMES

Cette dernière section (6) souhaite montrer d'une part combien le fonctionnement de «l'image» est complexe et, d'autre part, qu'il est décidément impossible de

soutenir une lecture qui sépare les « formes » du poème (la versification, la syntaxe, les sonorités...) du témoignage intime que chaque poète retrace, dans son rapport constant aux hommes, au monde et à la langue.

Le chemin suivi, dans l'évocation de ces « figures de l'image », fut celui du *degré de figuration* de chaque procédé, qui s'échelonne depuis l'allégorie jusqu'à la métaphore *in absentia*, en passant dans l'ordre par la synecdoque, la métonymie, la comparaison et la métaphore *in praesentia*. Entre l'allégorie et la métaphore *in absentia*, ces figures de l'image détaillent la façon qu'a l'homme de se mesurer au monde, depuis l'évidence jusqu'à l'énigme. Si l'importance de la syntaxe, dans la description de ces procédés, a été mise en avant, il a paru utile de montrer qu'il n'existe pas non plus une syntaxe spécifique de « l'image », puisque les tours les plus communs (« la pomme est un fruit », etc.) empruntent les mêmes tournures que les comparaisons et les métaphores les plus subtiles et les plus inventives. Ceci renvoie au pouvoir individuel des mots qui, parallèlement à cette échelle de figuration qui sépare l'allégorie de la métaphore *in absentia*, possèdent eux aussi une échelle de figuration complexe, depuis la simple dénotation jusqu'aux connotations les plus enfouies et les plus rayonnantes.

Annexe I La poésie-théâtre et la poésie-roman

POURQUOI CETTE ANNEXE ?

Jusqu'à présent, l'ouvrage a considéré la poésie en relation avec deux branches artistiques essentielles, la musique et la peinture. Ces rapprochements avec la poésie-musique ont permis d'explorer pourquoi et comment la poésie est dépendante d'une *durée verbale* particulière à travers des notions telles que mètre et rythme, et liée à une organisation sonore savante. Enfin, s'agissant de la poésie-peinture, il a pu être question de la capacité de la poésie à *figurer* le monde selon des stratégies et des degrés divers. Tous ces caractères participent à dire ce qu'est la poésie, sans pourtant qu'une définition synthétique ne puisse la cerner de façon satisfaisante. Elle est sans doute la forme verbale la plus « artiste », dans la mesure où elle coïncide, dans les enjeux qu'elle porte, avec d'autres formes d'art étrangères aux mots, comme la musique et la peinture.

Le théâtre et le roman, pour évoquer deux autres genres littéraires majeurs, ont certainement à voir également avec la musique et la peinture, mais différemment : la condition d'existence de chacun de ces genres n'est jamais la même. Le théâtre existe d'abord sur la scène, au fil d'une durée continue et limitée, et réclame une oralité vivante, une organisation matérielle des corps et des décors ; le roman se définit dans son rapport à la narration — comment se construit-elle ? est-elle évitée ? — et donc, une nouvelle fois, à travers une durée matrice des événements, où chaque description se définit avant tout comme une pause, un point d'arrêt narratif. La poésie n'exige rien, pas même l'écriture en vers, pour se définir et exister : elle est une sorte de parole suspendue entre soi et le monde, selon des lois et des contraintes qui ne renvoient les mots qu'à eux-mêmes et à l'exigence artiste qui les gouverne.

Cette exigence artiste, explorée jusqu'ici, non seulement emprunte des problématiques à des arts distincts comme la peinture et la musique, mais envahit même les autres catégories littéraires que sont principalement le théâtre et le roman.

Vouloir définir la poésie se révèle impossible en termes de catégories artistiques (musique/peinture/ littérature) et littéraires (théâtre/ roman/ poésie) trop nettes, si l'on souhaite au contraire admettre la diversité de sa nature et de ses inspirations.

1. LA POÉSIE-THÉÂTRE

C'est peut-être un paradoxe, mais la rencontre entre la poésie et le théâtre semble plus évidente sur la scène même du théâtre. Il paraît impossible en effet de séparer, au nom des catégories traditionnelles, le théâtre de Racine, par exemple, du champ de la poésie ; c'est pourquoi l'ouvrage a pu s'appuyer sur des exemples tirés des tragédies classiques. Cette alliance entre la poésie et la scène s'appuie sur des traits communs : le théâtre lui aussi est « musical », puisqu'il se déroule dans une durée travaillée et circonscrite, comme la pièce de musique, « en direct » ; et parce que son caractère oral, enfin, lui impose une mélodie particulière.

De surcroît, il possède également une forte capacité figurative, en incarnant le monde et les hommes sur scène : les mots, dès lors, perdent une certaine autonomie pour se reposer sur les gestes et les éléments du monde exposés au théâtre ; ils ne suffisent plus à organiser une vision ou une recréation particulières du monde mais prolongent ou devancent la matérialité de la scène.

1.1. « POÉSIE DRAMATIQUE » OU « THÉÂTRE POÉTIQUE » ?

Ces traits communs permettent la rencontre entre deux genres littéraires pourtant bien distincts ; on se hâte souvent de reformuler, en parlant de « poésie dramatique » ou de « théâtre poétique », les conditions pourtant complexes de cette rencontre. Il semblerait que la poésie s'insinue sur la scène d'abord lorsque la matérialité déjà évoquée du théâtre se voit concurrencée par celle des mots, c'est-à-dire par leur musique propre ; ensuite lorsque le haut pouvoir de *figuration* directe du théâtre se fait plus opaque, moins directement relié au monde réel pour au contraire s'abandonner davantage aux mots eux-mêmes : ceux-ci n'incarnent plus une parole plongée au sein d'un monde reproduit et figuré, mais au contraire servent à reconstruire l'espace et le temps de la scène pour relier l'acteur qui parle à une réalité étrangère à la stricte figuration théâtrale du monde réel.

Autrement dit, la rencontre entre poésie et théâtre réclame, sur la scène, une *autonomie* laissée aux mots indépendante du poids de la scène et de son pouvoir de représentation.

Il est d'ailleurs révélateur, depuis l'alexandrin du théâtre classique pendant le XVIIe siècle, que le théâtre que l'on peut qualifier de « poétique » suive pas à pas l'évolution historique du vers français en poésie : alexandrin dans le théâtre classique, alexandrin rénové dans le théâtre de Hugo, deux siècles plus tard, et mètres plus variés et plus souples dans le théâtre par exemple de M. Maeterlink, puis de P. Claudel. Cette communion entre la poésie et une certaine frange du théâtre est bien caractéristique de cette *autonomie* laissée aux mots, à l'inverse du théâtre désiré « réaliste » qui, dès le XVIIIe siècle, à la suite de Molière, s'appuie sur une langue autonome et davantage transparente aux situations figurées sur scène.

1.2. LECTURE : PAUL CLAUDEL (XXe S.) ENTRE LA RÉPLIQUE-POÈME ET LE POÈME-SCÈNE

P. Claudel est l'un des écrivains majeurs de la première moitié du XXe siècle, et son œuvre embrasse, justement, la poésie et le théâtre, de la même façon que Racine, deux siècles et demi plus tôt, compose parallèlement tragédies et poèmes. Il écrit en 1906 *Partage de midi*, pièce qui met en scène la rencontre brûlante d'un homme — Mesa — et d'une femme — Ysé — embarqués sur le même paquebot pour un voyage au long cours. Voici un extrait de leur adieu ;

Mesa : « (...) Tous les événements de ma vie à la fois devant mes yeux
Se déploient comme les sons d'une trompette fanée !
Ysé : Maintenant regarde mon visage car il est temps encore.
Et regarde-moi debout et étendue comme un grand olivier dans le rayon de la lune terrestre, lumière de la nuit, (...) »

Ce dialogue laisse apparaître une dimension peu présente en poésie, qui est celle de ce mouvement entre deux paroles distinctes qui se répondent l'une à l'autre.

Pourtant, ces longs versets, où la syntaxe se groupe en paragraphes irréguliers, portent la trace d'un écartèlement entre la situation sur scène et la façon dont chaque personnage expose cette situation : l'adieu est ici figuré par la proximité ultime des deux personnages sur scène, mais il est surtout rendu sensible par les mots qui le commentent, et qui agrandissent la situation présente en une vaste prise de conscience, où présent continu (« Tous les événements de ma vie à la fois devant mes yeux / Se déploient ») et présent de l'instant (« Maintenant regarde mon visage car il est temps encore ») se combinent. La scène matérielle et la conscience de chaque personnage sont bien perméables l'une à l'autre, jusqu'à ce que l'imaginaire prenne le relais de la conscience, « comme les sons d'une trompette fanée », « étendue comme un grand olivier dans le rayon de lune terrestre, lumière de la nuit ». Ces comparaisons indiquent les résonances intérieures de chaque personnage, où l'imaginaire déploie en la revisitant la situation scénique initiale — il finit ainsi par prendre le pas sur elle.

Les lignes suivantes sont également signées de P. Claudel :

« — Ô lourd compère ! non ! je ne te lâcherai point et ne te donnerai point de repos.
Et si tu ne veux apprendre de moi la joie, tu apprendras de moi la douleur.
Et je ne te laisserai point aller du pas des autres bonshommes ta route,
Jusque tu aies tout deviné cela que je veux dire, et celle-là n'est pas facile à entendre.
Qui n'a point voix ni bouche, ni regard de l'œil et le doigt qu'on lève. »

Il s'agit d'un extrait du recueil des *Cinq grandes odes*, où de vastes poèmes se déploient en strophes et antistrophes successives et la poésie, ici, se rapproche bien de la parole de théâtre. Cet ensemble est complètement indépendant de l'œuvre de théâtre du même P. Claudel, et pourtant les deux extraits cités, de théâtre puis de poésie, semblent bien franchir les limites traditionnelles de chaque genre.

C'est pourquoi l'on peut parfois s'interroger sur la façon dont la poésie à son tour peut se faire théâtrale. Le début de cette antistrophe II *met en scène* deux

personnages, désignés par « je » et « tu », avec une adresse du premier au second au discours direct, c'est-à-dire, comme au théâtre, par une parole transcrite dans l'instant de l'énonciation. On peut aisément supposer une mise en scène de ce texte, mais cela imposerait un choix d'acteurs, de décors et de mouvements qui dépassent le poème pour l'actualiser sur un plateau de théâtre, en privilégiant donc *une* lecture pour en annuler d'autres possibles. Ce dialogue poétique demeure suspendu, sans que les interlocuteurs ne soient identifiés, et encore moins incarnés.

1.3. LECTURE : LA THÉÂTRALITÉ ÉNIGMATIQUE DE *L'ÉTRANGER*, POÈME EN PROSE DE BAUDELAIRE

On peut présumer une certaine *théâtralité* de la poésie, lorsque celle-ci *met en scène* un ou plusieurs personnages, à l'aide du discours direct, ou lorsqu'elle campe un décor à la manière d'une didascalie (les indications de mise en scène commandées par l'auteur), rejoignant par là la notion même de « peinture » ou de « tableau » déjà évoquée (*cf.* 2ᵉ partie, chap. 4).

> « Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
> – Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
> – Tes amis ?
> – Vous vous servez-là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
> – Ta patrie ?
> – J'ignore sous quelle latitude elle est située.
> – La beauté ?
> – Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
> – L'or ?
> – Je le hais, comme vous haïssez Dieu.
> – Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
> – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! »
>
> (*L'Étranger*, dans *Spleen de Paris*).

Ce texte est le premier du recueil le *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, où le poète s'essaie alors au « miracle d'une prose poétique », ainsi qu'il l'exprime dans une lettre-préface adressée à l'un de ses amis, Arsène Houssaye. Il s'agit donc d'un ensemble de poèmes en prose voués à « la description de la vie moderne » (*lettre à Arsène Houssaye*).

Ce poème obéit à la logique du dialogue au discours direct où, cette fois, les deux interlocuteurs parlent et se répondent ; deux rôles se définissent alors clairement ; l'un pose une série de questions à l'autre, « homme énigmatique », « extraordinaire étranger », qui répond en détournant le propos de chacune des interrogations. Là encore, on peut imaginer une mise en scène de ce rapide « sketch », sans transformer le texte, mais en imposant une lecture particulière, par le choix de deux hommes vêtus d'une certaine façon, ce que le poème évite absolument.

Les seuls mots qui puissent laisser un geste et un espace scénique sont « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...là-bas... les merveilleux nuages ! » L'adverbe « là-bas » répété est ambigu : d'une part il suppose un espace particu-

lier, au sein duquel s'ancre la situation de parole, mais d'autre part il désigne un autre espace étranger et inaccessible, le ciel et ses « merveilleux nuages », un autre espace invisible de la scène imaginée et réfractaire à toute forme de représentation. Cet *ailleurs* fonctionne donc sur l'illusion de la représentation, de la même façon qu'un acteur habile, par un geste ou une posture, fait oublier les limites matérielles de la scène.

Ce poème use d'une autre forme de théâtralité, au sein du dialogue entre ces deux personnages indéterminés, grâce à l'exhibition — la mise en scène — de la relativité des mots.

L'étranger, comme le suggère le titre, est bien celui qui possède une langue à part, déterminée par une culture différente. Ce poème agit comme la destruction du sens commun et usé des mots avancés par le premier personnage, tels que ceux qui désignent la famille, les « amis », la « patrie », la « beauté ». Il se sert d'une parole dont le sens reste jusqu'à ce jour « inconnu ». Le rôle de l'étranger consiste à refuser ces mots, ou à les détourner, pour formuler une nouvelle loi naturelle et a-sociale, celle des « merveilleux nuages ». Dès lors, il s'agit donc de redéfinir des mots et des notions usés par les conventions de la masse, de la même façon que les figures de l'image déjà évoquées (*cf.* 2ᵉ partie, chap. 5) *détournent* (*cf.* « tropein » = tourner) les mots de leur sens immédiat. Cette théâtralité et cette mise en évidence du sens vain des mots, par le discours direct, n'est donc pas sans rapport avec les caractères profonds de la poésie, toujours attachée à reformuler les liens entre les mots et le monde.

Il est intéressant de noter que l'indétermination entre prose et poésie, dans ce recueil du *Spleen de Paris*, se laisse gagner aussi par une certaine forme de théâtralité ; chaque poème se place ainsi au carrefour des genres littéraires majeurs, en perpétuelle recherche d'un registre en même temps juste et mobile.

1.4. LECTURE : LE GRAND SPECTACLE DES *FABLES* DE LA FONTAINE

Les *Fables* de La Fontaine sont également riches en situations où des personnages — humains et animaux — s'adressent la parole en discours direct, exposés comme sur une scène décrite en quelques vers ; ainsi commence *L'Huître et les plaideurs*, (IX, IX) avant qu'un dialogue ne se développe :

> « Un jour deux pèlerins sur le sable rencontrent
> Une huître, que le flot y venait d'apporter ;
> Ils l'avalent des yeux, du doigt ils se la montrent ;
> A l'égard de la dent il fallut contester.
> L'un se baissait déjà pour ramasser la proie ;
> L'autre le pousse, et dit : "Il est bon de savoir
> Qui de nous en aura la joie." »

Chaque fable est ainsi susceptible de mettre en scène un personnage parlant, avec l'artifice, cette fois, de la parole accordée aux animaux ; *Le Chien à qui on a coupé les oreilles* débute de cette façon :

« Qu'ai-je fait, pour me voir ainsi
Mutilé par mon propre maître?
Le bel état où me voici!
Devant les autres Chiens oserai-je paraître?
O rois des animaux, ou plutôt leurs tyrans,
Qui vous ferait choses pareilles?
Ainsi criait Mouflar, jeune dogue; (...) »

Les fables contiennent ainsi toute une foule de *voix*, parfois même indéterminées, comme une "voix off" au théâtre :

« (...)
L'Oiseau, par le Chasseur humblement présenté,
Si ce conte n'est apocryphe,
Va tout droit imprimer sa griffe
Sur le nez de Sa Majesté.
— Quoi! sur le nez du Roi! — Du Roi même en personne.
— Il n'avait donc ni sceptre ni couronne?
— Quand il en aurait eu, ç'aurait été tout un :
Le nez royal fut pris comme un nez du commun. »

(*Le Milan, le roi et le chasseur* [XII, XII]).

Bien souvent, ces parcelles de discours direct, enchâssées au sein des fables, s'accompagnent de précisions très proches des didascalies du théâtre;

« Il se vit donc réduit à commencer lui-même :
"Mon cousin Jupiter (...)
— Quel combat?" dit le Singe avec un front sévère.
L'Éléphant repartit : "Quoi! Vous ne savez pas (...)"
L'Éléphant, honteux et surpris,
Lui dit : "Et parmi nous (...)" »

(*L'Éléphant et le singe de Jupiter*, XXI, XXII).

La subtilité des *Fables* rejoint celle des poèmes en prose du *Spleen de Paris* dans cette capacité à évoluer sur plusieurs registres, entre poésie, récit et théâtre.

2. LA POÉSIE-ROMAN

2.1. DU « POÈME EN PROSE » À LA « PROSE POÉTIQUE »

Puisque la poésie n'est pas réductible au support versifié, pour trouver dans la prose une autre voie d'expression possible, il est certain que le roman et la poésie connaissent des points de rencontre. Ainsi, lorsque la prose narrative, qui élabore

un récit, emprunte à la poésie quelques traits, il n'est pas déplacé alors de parler de « prose poétique » pour la caractériser. C'est d'ailleurs à partir de cette « prose poétique » que progressivement se dégage le « poème en prose », au cours du XIXe siècle, en inversant le rapport de primauté entre prose et poésie. Les traits empruntés à la poésie peuvent être un travail effectué sur le rythme linguistique qui, rappelons-le, est commun à toute forme verbale, en vers ou en prose. Il arrive que ce rythme s'appuie sur des symétries, des périodes syntaxiques régulières (*cf.* extrait d'un roman de Giono, p. 31) qui témoignent d'une intention particulière portée sur l'écoulement sensible du texte dans la durée; parfois même, le rythme linguistique retrouve l'ordre et la cadence des mètres de la poésie versifiée, enchâssant dans le roman un, voire plusieurs mètres latents.

Par ailleurs, l'utilisation des figures de l'image déjà décrites n'est pas rare au sein d'un roman; les métaphores les plus inventives parcourent la prose depuis l'origine même du roman. C'est ainsi, par exemple, que Marcel Proust, dès les premières pages de *Du côté de chez Swann*, note la douceur de « la joue fraîche de l'oreiller », belle métaphore *in praesentia* avec la préposition « de ». On s'accorde ainsi à dégager toute une tradition française de romanciers qui affectionnent la « prose poétique », depuis la fin du XVIIe siècle, dès Rousseau, avec plus tard Chateaubriand, Sénancour, Hugo et, pendant le XXe siècle, M. Proust, J. Gracq, J. Giono, pour ne citer que les plus éminents.

2.2. LA POÉSIE NARRATIVE

2.2.1. L'épopée

A l'inverse, la présence de traits romanesques et narratifs en poésie est tout aussi courante, et cela dès le Moyen Age. Si l'on considère le *narratif* comme l'essence du roman, la poésie trouve dans l'*épopée* un genre apte à la rapprocher du roman. Le mot provient du grec « epopoiios », « qui fait des récits en vers », ce qui souligne bien, dès la formation de ce genre, la réunion des « récits » et des « vers ». L'épopée *raconte* une histoire, généralement de vaste envergure : histoire de France, par exemple, dans *La Franciade* de Ronsard, au XVIe siècle, ou grande fresque de l'histoire humaine dans *La Légende des siècles* de V. Hugo, trois siècles plus tard. Ces épopées ne sont néanmoins pas des œuvres d'historiens, car elles témoignent toujours d'un point de vue particulier noté sur des événements racontés. Ceux-ci, d'ailleurs, fournissent le prétexte d'une lecture souvent allégorique; dans *La Légende des siècles*, par exemple, un chapitre s'intitule « Pleine mer-Plein ciel », et narre le naufrage d'un énorme navire, symbole de l'ancien monde opposé au vol dans l'azur d'un navire des airs, symbole de l'esprit humain et du progrès. C'est bien ainsi que peut se comprendre l'alliance du récit et de la poésie, en mêlant une fiction inscrite au sein d'une durée narrative à une reformulation appuyée sur les grands principes de la poésie, ceux que l'ouvrage a rassemblés en poésie-musique et poésie-peinture (*cf.* préface).

Le poème est cependant par essence une forme brève, et l'épopée est sans doute le seul « grand genre » poétique. Cette grande échelle, qui est aussi l'une des

caractéristiques du roman en tant que genre, s'accommode mal de la densité et de l'unité du poème de dimensions plus couramment restreintes.

2.2.2. Lecture : l'art de l'épisode, **Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils**, de La Fontaine

De la même façon que, en posant les termes d'une rencontre entre poésie et théâtre, le mot «sketch» a été employé, on pourrait ici envisager, comme trace du roman en poésie, les dimensions de l'*épisode*. Celui-ci peut se définir comme une action incidente, menée au sein d'une narration brève, voire escamotée.

C'est ainsi que l'on peut évoquer à nouveau maintes *Fables* de La Fontaine, où un épisode s'agence selon les étapes narratives d'un récit à part entière : la fable *Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils* s'organise en trois étapes ; les seize premiers vers campent les circonstances de l'histoire, à l'imparfait :

«Deux perroquets, l'un père et l'autre fils,
Du rôt* d'un Roi faisaient leur ordinaire» ;

* = Du rôti

or,

«(...) Un Moineau fort coquet,
Et le plus amoureux de toute la province,
Faisait aussi sa part des délices du prince.»

[Le jeune Perroquet et le Moineau]

«Ces deux rivaux un jour ensemble se jouant»,

il se produit alors un incident, avec pour conséquence un changement de temps verbal et de mètre,

«Le jeu devint une querelle.
Le passereau, peu circonspect,
S'attira de tels coups de bec, (...)»

Ces deux premières étapes se distinguent, dans l'organisation du récit, par l'opposition courante entre imparfait et passé simple : l'imparfait n'envisage pas les limites temporelles des circonstances préparatoires de l'épisode ; elles sont racontées sans se limiter à une action précise, pour privilégier leur déroulement. Le passé simple, au contraire, cerne les contours temporels de l'épisode, en commençant par «un jour» ; il sert à inscrire un événement précis, comme une entaille, dans le déroulement lisse de l'imparfait.

La Fontaine ne se contente pas de cette opposition aspectuelle — en termes grammaticaux — entre imparfait et passé simple, et l'épisode se poursuit en une troisième étape où le présent apparaît, et la distance du passé s'annule au profit d'un grossissement soudainement porté sur l'action *en train de* se dérouler : après le passage de l'imparfait au passé simple, le saut du passé simple au présent s'accompagne d'un changement de mètre, avec le retour de l'alexandrin,

«Le bruit en vint au père,
L'infortuné vieillard crie et se désespère.»

Cet exemple révèle la façon dont La Fontaine use des procédés propres à la narration, en organisant un récit selon des *plans* d'événements et de temps verbaux distincts.

2.2.3. L'allégorie et la métaphore filée, deux figures de la durée

En dehors même du genre de la fable, qui par nature privilégie la structure narrative brève de l'épisode, voire de l'anecdote, de nombreux poèmes montrent l'alliance possible du récit avec certaines figures de l'image déjà envisagées : l'allégorie, la première, nécessite le déroulement dans le temps d'une ou plusieurs actions. Cette action, ou ces événements successifs, deviendront le support de la double lecture codée allégorique, et l'on a pu évoquer l'union facile et fréquente de l'allégorie et de l'épopée. La métaphore *in praesentia* peut aussi s'étendre à une partie complète de poème, si ce n'est à un poème entier, lorsque les deux termes de la métaphore sont unis de façon prolongée ; on parle alors de *métaphore filée* ou *continuée* : ainsi ce sonnet de l'époque baroque, c'est-à-dire de la première moitié du XVIIe siècle, attribué à un certain Abraham de Vermeil :

Un jour mon beau Soleil mirait sa tresse blonde
Au rais du grand Soleil qui n'a point de pareil ;
Le grand Soleil aussi mirait son teint vermeil
Au rais de mon Soleil que nul rais ne seconde ;

Mon Soleil au Soleil était Soleil et onde,
Le grand Soleil était son onde et son Soleil ;
Le Soleil se disait le Soleil non pareil,
Mon Soleil se disait le seul Soleil au monde.

Soleils ardents, laissez ces bruits contentieux :
L'un est Soleil en terre et l'autre luit aux Cieux ;
L'un est Soleil des corps, l'autre Soleil de l'âme.

Mais si vous débattez, Soleils, qui de vous deux
Est Soleil plus luisant et plus puissant de feux,
Soleil, tes jours sont nuits comparés à ma Dame.»

La métaphore unit la dame aimée au soleil, pour leur chaleur et leur rayonnement respectifs ; le premier vers est une métaphore *in absentia*, où le thème, la dame, est substitué au profit du phore, le «beau Soleil». Ce premier vers amorce en même temps un récit, avec l'indication temporelle «Un jour», qui désigne un épisode précis. Cette métaphore se poursuit, sur le mode du défi, et débat pour savoir qui sera le plus rayonnant des deux, de la dame ou du soleil naturel. La narration est réduite à ce défi proclamé,

«Le Soleil se disait
Mon Soleil se disait»

et s'achève par le jugement exprimé du poète, qui tranche naturellement pour sa belle,

«Soleil, tes jours sont nuits comparés à ma Dame.»

La métaphore filée se distingue ici de l'allégorie, en confrontant constamment les deux termes qu'elle unit selon des points de vue changeants, alors que l'allégorie déploie une narration indépendante mais reliée point par point, de façon transparente, à un autre système de valeurs qu'elle exprime ainsi de façon décalée.

La narration que l'allégorie implique possède ainsi une valeur didactique et démonstrative, alors que la métaphore filée ne fait qu'approfondir la rencontre entre deux éléments réunis, sans réel souci narratif.

Dans le premier cas, l'allégorie s'appuie sur une narration qui développe une suite d'événements comme autant d'étapes démonstratives; la métaphore filée ou continuée, à l'inverse, nécessite une durée qui approfondisse un rapport d'assimilation entre deux éléments, sans réclamer une narration à proprement parler.

2.2.4. L'esthétique du conte. L'exemple des **Illuminations**, *d'Arthur Rimbaud*

Une autre variante de la narration en poésie peut s'envisager selon l'esthétique du *conte*, particulièrement intéressant dans les rapports qu'il entretient avec le monde réel. On s'accorde aujourd'hui à distinguer le conte fantastique du conte merveilleux en fonction, précisément, des rapports narratifs entretenus avec le monde réel : le conte fantastique s'appuie, en premier lieu, sur le monde réel, à travers une certaine fidélité entre la fiction et la réalité, pour peu à peu dériver dans un monde décalé, reconstruit, au cours d'un progressif dérèglement général. Le conte merveilleux n'est soumis à aucune contrainte réaliste, s'inscrivant au cœur d'un univers magique, où le temps et l'espace connus s'effacent au profit du seul « Il était une fois », marquage d'un univers donné comme à priori *décalé*. Cette nuance est intéressante car elle rappelle la distinction qui s'opère entre les figures de l'image qui associent ou unissent deux éléments déterminés, et la métaphore *in absentia* où le thème est supprimé au profit du seul phore. Ainsi le modèle du conte merveilleux peut-il servir de support à une vaste métaphore *in absentia* avec suppression du thème, en combinant les structures narrative du récit à l'expression d'un univers imaginaire dense et fertile.

Ces structures du récit, avec les conventions du conte, donnent ainsi une forme reconnaissable à des visions rendues parfois très hermétiques par l'enfouissement du thème (*cf.* p. 133-135). De nombreux poèmes, par exemple, des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud s'apparentent à l'univers du conte, mais transformé par un imaginaire qui déborde les données narratives traditionnelles du conte. Le poème *Royauté*, parmi d'autres, est par excellence un poème-conte, où le « Il était une fois » trouve un écho dans « Un beau matin, chez un peuple fort doux » :

> « Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. "Mes amis, je veux qu'elle soit reine!" "Je veux être reine!" Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.
>
> En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. »

De nouveau, l'alternance entre imparfait et passé simple distingue deux plans de narration séparés, ce que confirme l'organisation en deux paragraphes : le

premier, à l'imparfait, envisage l'événement sans limite temporelle autre que ce « beau matin » indéterminé, au cours duquel « un homme et une femme superbes criaient sur la place publique ». Le second constate ces événements, en les considérant de façon ponctuelle, à l'inverse de l'aspect non limitatif de l'imparfait, avec des repères temporels plus précis, « ils furent rois toute une matinée (…) et toute l'après-midi où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes ». Ce poème allie donc la structure narrative du conte à l'énigme de la métaphore *in absentia* où nul phore n'est exposé, assimilable à une pure vision de l'imaginaire. De nombreux autres poèmes de ce recueil possèdent cette même caractéristique, tels par exemple *Aube*, *Après le déluge* et, de façon plus évidente encore, *Conte*.

2.2.5. La brièveté du poème n'exclut pas nécessairement la narration

Il paraît intéressant, à propos de ces traits empruntés par la poésie aux formes narratives, de noter la façon dont le poème peut parfois intégrer l'organisation temporelle des verbes propres à tout récit en l'adaptant à une forme brève :

> « Le soleil volait bas, aussi bas que l'oiseau. La nuit les éteignit tous les deux. Je les aimais. »
>
> (*Dans l'espace*, dans *La Parole en archipel*).

Ce poème de René Char (XXe siècle) est cité intégralement; il est donc très bref, achevé en trois courtes phrases. Les deux premières s'opposent, une nouvelle fois par l'aspect des verbes employés, avec ce même rapport d'intrusion du passé simple au cœur de l'imparfait. L'imparfait final, « Je les aimais », formule un point de vue qui embrasse les acteurs et les actions des deux premières phrases, en réintégrant dans l'aspect non limitatif de l'imparfait les deux actions énoncées, en même temps que le « Je » s'adresse au « soleil », à « l'oiseau » et à « La nuit », sorte de trilogie sacrée de la lumière, du mouvement et de leur négation, la « nuit » qui les éteint. L'emprunt dans un poème bref d'une opposition aspectuelle propre au récit sert ici à dramatiser l'action de la nuit, agissant comme un fauve. Cette opposition se fonde sur un rapport prédateur essentiel qui porte en lui la brusque intrusion du passé simple ponctuel au cœur de l'imparfait non limitatif. En somme, le poète énonce de façon simple une sorte de *loi naturelle* qui se retrouve ensuite, comme une structure organique élémentaire, chaque fois qu'une narration s'élabore à travers l'enchâssement d'événements ou d'actions les uns au cœur des autres.

Annexe II Lectures

1. DIFFÉRENTS ÉTATS DE LA POÉSIE AMOUREUSE : UNE DAME, LOUISE LABÉ, ET DEUX HOMMES, CLAUDE CHAPPUYS ET PAUL ELUARD, ENTRE RENAISSANCE ET XXe SIÈCLE

Claude Chappuys (1500-1575)

« Main qui peut seule et le soir et matin
Laisser la mienne approcher du tétin. (...)
Ô digne Main qui jusqu'au ciel approche,
Main qui fais honte à la neige et reproche,
Main qui étreint le nœud de fermeté, (...)
Et quand de toi, hélas ! je serais loin :
Main je te prie : fais réponse à la mienne,
Main récrie moi que soudain je revienne. »

Louise Labé (1524?-1565)

« O doux regards, ô yeux pleins de beauté,
Petits jardins, pleins de fleurs amoureuses
Où sont d'Amour les flèches dangereuses,
Tant à vous voir mon œil s'est arrêté !

O cœur félon, ô rude cruauté,
Tant tu me tiens de façons rigoureuses,
Tant j'ai coulé de larmes langoureuses,
Sentant l'ardeur de mon cœur tourmenté !

Doncques, mes yeux, tant de plaisirs avez,
Tant de bons tours par ses yeux recevez :
Mais toi, mon cœur, plus les vois s'y complaire.

Plus tu languis, plus en as de souci,
Or devinez si je suis aise aussi,
Sentant mon œil être à mon cœur contraire. »

Paul Eluard (1895-1952)

Entre la lune et le soleil

« Je te le dis, gracieuse et lumineuse,
Ta nudité lèche mes yeux d'enfant.
Et c'est l'extase des chasseurs heureux
D'avoir fait croître un gibier transparent
Qui se dilate en un vase sans eau
Comme une graine à l'ombre d'un caillou.

Je te vois nue, arabesque nouée,
Aiguille molle à chaque tour d'horloge,

Soleil étale au long d'une journée,
Rayons tressés, nattes de mes plaisirs. »

La poésie amoureuse est un registre évident et connu de tous ; il est inutile de justifier son éternité. Toutes les époques sont traversées par des déclarations amoureuses et poétiques, sous des formes néanmoins souvent bien distinctes et variées.

Ce léger corpus rassemble trois poèmes dont deux sont approximativement contemporains, écrits aux alentours de la moitié du XVIe siècle. Le dernier en est séparé de quatre siècles, daté de 1947. Deux poèmes sont signés par des hommes, et adressés à des femmes ; l'un est destiné à un homme, émanant d'une dame, Louise Labé. Enfin, deux sur trois sont cités intégralement, alors que le texte de Claude Chappuys est découpé en brefs extraits.

Voici comment s'installe une circulation entre ces trois poèmes, au-delà du registre amoureux qui les caractérise tous.

Seul, *Ô doux regards...* de Louise Labé obéit à une forme connue et directement reconnaissable, le sonnet. Le sonnet jouit pendant tout le XVIe siècle d'une grande vogue, adapté du sonnet italien fondé par Pétrarque. Il n'est pas réservé au registre amoureux, mais les poètes de l'époque — au premier rang desquels il faut citer Ronsard — se plaisent à combiner à travers lui la légèreté du billet amoureux — le sonnet est une forme brève — et le poids, l'incidence d'une parole portée par une forme poétique reconnue, notoire et illustre.

Il est donc bien question de stratégie, dans cette alliance du galant et du sérieux, et le sonnet possède en outre l'avantage, à travers ses deux quatrains et ses deux tercets, d'unir la célébration amoureuse, l'exaltation, à l'argumentation de la tactique amoureuse. Cette structure forte, et donnée à priori, permet au poète amoureux de bâtir savamment sa déclaration au sein d'une composition où la raison poursuit le cœur. C'est bien ainsi que Louise Labé conduit son poème : les deux quatrains doivent se considérer de façon symétrique ; le premier consacré aux « regards », aux « yeux », et le second au « cœur » de l'homme aimé. Or, chacun s'achève avec un vers répondant au premier vers, qui fléchit la perspective sur « mon œil » (v. 4) et « mon cœur » (v. 8) non plus de l'homme mais de la dame aimante. La distance amoureuse entre l'homme et la femme est donc rendue sensible au sein de chaque quatrain, entre le premier hémistiche du premier et du cinquième vers et le second hémistiche du quatrième et du huitième vers, au fil de cette ligne oblique qui sépare le pluriel de « Ô doux regards, ô yeux pleins de beauté » de « mon œil s'est arrêté », et le « Ô cœur félon », de « de mon cœur tourmenté.

Cette symétrie très nette laisse apparaître l'accord des yeux et du cœur : ces deux éléments du corps se lisent depuis l'Antiquité comme l'alliance de la beauté et des sentiments, des émotions sensibles. Ces « yeux », par synecdoque, reflètent le visage, voire tout le corps de l'être aimé, pour n'en garder que la part la plus immatérielle (« les yeux sont les fenêtres de l'âme », selon saint Augustin, et cela est fidèle à la pensée du corps occidentale depuis le début du Moyen Age). Le « cœur », centre de la circulation sanguine au pouls toujours variable, désigne par métonymie depuis l'Antiquité le siège des émotions, des passions, de l'affectivité de façon générale.

Ces deux mots relient donc l'émotivité amoureuse au désir amoureux, plus centré sur le corps même. Ces doubles sens, appuyés sur le rayonnement sémantique de la synecdoque et de la métonymie, unissent d'abord l'« œil » et le « cœur » dans un même rapport de pensée et de désir amoureux, et aussi, de façon plus voilée, l'homme et la femme dans ce cheminement recommencé au sein de chaque quatrain entre l'apostrophe initiale, « Ô doux regards — Ô cœur félon », et les mêmes éléments déterminés cependant par un adjectif possessif indice de première personne, « mon œil — mon cœur tourmenté ».

Cette composition symétrique entre ces deux quatrains permet de tracer trois couples de façon de plus en plus allusive, « les yeux / le cœur » ; l'homme désigné par ces attributs / la dame-je ; les sentiments exprimés / le corps désiré.

Ces symétries s'appuient donc sur l'organisation strophique du poème, elle-même caractérisée par une disposition particulière des rimes. Dans tout sonnet régulier, les deux quatrains comprennent les deux mêmes rimes, selon le schéma abab — abab ou abba — abba. Le sonnet obéit ici à cette seconde configuration — rimes « embrassées » — et chaque fin de vers doit se lire au sein d'un complexe plus vaste que la simple fonction d'écho sonore d'un vers à l'autre : deux « quatuors » se dégagent avec des correspondances terme à terme entre « beauté (1) — cruauté (5) », « mon œil s'est arrêté » (5) / « mon cœur tourmenté » (8), « fleurs amoureuses » (2) « façons rigoureuses » (6) et, enfin, « flèches dangereuses » (3) / « larmes langoureuses » (7). Cette dernière association reflète bien cette symétrie embrassante d'une strophe à l'autre, les « flèches dangereuses » préfigurant le « cœur félon » et le « cœur tourmenté » de la seconde strophe, et les « larmes langoureuses » rappelant « l'œil » du premier quatrain.

Cette grande symétrie entre les deux quatrains gagne aussi la ponctuation, chaque quatrain comprenant une seule phrase achevée par un point d'exclamation. Il résulte de cette savante composition une juxtaposition de couples (yeux/ cœur ; homme/dame ; sentiments/ désir charnel) non encore résolue : comme souvent dans les sonnets de la Renaissance, les deux quatrains créent une dynamique et une tension que les deux tercets résolvent. Chacun, ici, comprend également une seule phrase ; et ces deux phrases sont unies à leur conclusion par la rime, « complaire/contraire ». Au cours des deux tercets s'accumulent les marques logiques de l'argumentation (« donc », « plus… plus », « Or », « si ») érigeant le sonnet aussi comme une « machine à démontrer » : au-delà du trouble des « yeux » et du « cœur », des sentiments et du désir, ces deux tercets révèlent l'incompatibilité présente du « plaisir » et du « souci », lorsque l'amour ne trouve pas d'assouvissement convenable (réticence de l'être aimé ? difficultés sociales, géographiques ? lenteur des préliminaires ?). Le sonnet ne précise pas les raisons de cette insatisfaction, mais cette pudeur n'évite pas la force argumentative de la plaignante, qui finit par céder, avec l'impératif « devinez », à l'adresse directe à l'aimé — la supplique — ou au lecteur — la prise à part.

Cette savante composition tranche avec l'organisation du poème de Claude Chappuys, qui répond au modèle du blason également en vogue au cours des XVI[e] et XVII[e] siècles. Mais si le sonnet commande une composition formelle précise, le blason ne correspond pas à une forme strophique particulière ; il se définit davantage de façon thématique, comme étant la louange amoureuse

précisément centrée autour d'un élément du corps de l'être aimé. Cette célébration se présente néanmoins le plus souvent sous la forme d'une longue apostrophe répétée à cet élément du corps, ce qui, ironiquement, se rapproche du refrain litanique.

A l'inverse de la structure argumentative offerte par le sonnet, l'énumération du blason ne souhaite rien démontrer ni prouver ; elle expose simplement la dévotion de l'amant. Le poème de Claude Chappuys évoque ainsi, comme la plupart des blasons, une suite d'apostrophes adressées à la « main », apostrophes toujours caractérisées par une subordonnée déclinant les charmes et les puissances envoûtantes de cette main, « Main qui peut seule (…) qui jusqu'au ciel approche (…) qui fait honte à la neige (…), etc. ». Le blason n'obéit donc à aucune progression logique, pour céder à la seule expression de l'extase. Cette suite d'apostrophes possède cependant l'avantage syntaxique de se confondre parfois avec une combinaison d'appositions : celles-ci ne marquent plus l'invocation amoureuse mais constituent une porte ouverte sur le mécanisme de la transformation métaphorique à l'avantage de l'aimé(e). En glissant de l'apostrophe à l'apposition, le blason enrichit le champ de la louange en associant l'invocation à la vision flatteuse personnelle et créatrice de l'amant.

S'il s'agit donc encore une fois de stratégie amoureuse, ce n'est plus par le biais de l'argumentation logique, mais par celui de la surenchère créatrice de l'Éloge. Un blason anonyme érotique, intitulé *Le Con* et contemporain de celui de Claude Chappuys, mêle ainsi de façon agile apostrophe et apposition :

> « Petit mouflard, petit con rebondi,
> Petit connin plus que lévrier hardi, (…)
> Source d'amour, fontaine de douceur,
> Petit ruisseau apaisant toute ardeur (…)
> Voluptueux plus que tout autre au monde :
> Petit sentier qui droit mène à la bonde. »

On peut noter que Louise Labé, lectrice familière des blasons de son temps, n'oublie pas cette invocation aux endroits du corps de l'homme aimé, « Ô doux regards, ô yeux pleins de beauté, (…) Ô cœur félon » ; et cette invocation, tout comme le blason, joue de la confusion syntaxique qui peut associer, formellement, apostrophe et apposition, « ô yeux pleins de beauté,/ Petits jardins, pleins de fleurs amoureuses » et « Ô cœur félon, ô rude cruauté ».

Pour être bien différents, le sonnet de Louise Labé et le blason de Claude Chappuys se rencontrent dans cette fête du corps, à travers tous les réseaux de sens offerts par les synecdoques et les métonymies des endroits du corps ainsi nommés, et par la création de métaphores subtilement conduites au cœur de la louange.

Si le blason, par tradition, est plus directement dirigé sur l'érotisme décliné du corps aimé, l'endroit du corps choisi doit bien souvent aussi, naturellement, se lire à travers les synecdoques et métonymies que sa dénomination engendre : la « main » célébrée par Claude Chappuys désigne bien toute l'unité de la dame aimée, jusque dans sa personne morale, qu'il s'agisse de consentement, « Main qui peut seule (…) laisser la mienne approcher du tétin », ou de vertu, « main qui étreint le nœud de fermeté ».

Cette adresse au corps permet à chacun d'user de la proximité du « tu » sans risquer l'inconvenance : Louise Labé dirige ainsi sa plainte sur le « cœur » de l'aimé, « Ô cœur félon, ô rude cruauté,/ Tant tu me tiens de façons rigoureuses », en déviant la culpabilité de l'homme sur un élément plus abstrait; Claude Chappuys lance sa requête à la main, « Main je te prie : fais réponse à la mienne », et masque ainsi son audace derrière l'artifice de deux mains s'écrivant des billets doux.

Le poème de Paul Eluard en s'adressant directement à la femme aimée, « Je te le dis », ne connaît pas ces détours. Cette adresse, abrupte, prépare la séparation du texte en deux strophes dans la mesure où elle annonce le début de la seconde strophe, « Je te vois nue ». Cette symétrie peut faire songer à la construction savante du sonnet de Louise Labé; Paul Eluard organise ainsi ses strophes autour de deux notions clés de la relation amoureuse, la parole (première strophe) et la contemplation (deuxième strophe).

La légère disproportion des deux strophes, l'une de 6 vers, l'autre de 4 vers, peut également rappeler la forme générale du sonnet, atypique dans sa juxtaposition de deux quatrains et de deux tercets. Peut-on voir dans cette forme un souvenir du sonnet, ainsi stylisé et repensé? Au-delà de cette répartition en strophes, le poème compte 10 vers; et ces vers sont tous des décasyllabes, soit réguliers selon le schéma 4 + 6, soit moins traditionnels, divisés en 5 + 5 (« Et c'est l'extase des chasseurs heureux » par exemple, avec une césure lyrique). Indépendamment de ces fluctuations rythmiques qui perturbent légèrement la place et la nature de la césure, ces vers comprennent sans ambiguïté 10 syllabes chacun. Il se dégage donc une correspondance entre le nombre de vers, qui fait de ce poème un dizain, et le nombre de syllabes contenues dans chaque vers, qui fait de chacun un décasyllabe (régulier ou non).

Malgré la légère disproportion des strophes (six vers et quatre vers), on peut déceler une sorte de « carré » métrique, de 10 vers/ 10 syllabes. Cette caractéristique est intéressante si l'on songe qu'un poète contemporain de Claude Chappuys et de Louise Labé — Lyonnais comme elle, ils se sont d'ailleurs côtoyés —, a pu écrire un recueil de poèmes également composé de dizains de décasyllabes : Maurice Scève consacre ainsi ce recueil, *Délie*, à celle qu'il aime et assimile à une haute idée de la pureté et de l'idéal.

Par sa forme générale, le poème de Paul Eluard suscite donc des renvois ou des allusions à une *tradition* de la poésie amoureuse. Comme souvent au cours du XXe siècle, la poésie conserve des traces vivaces de ces traditions assimilées, à travers même toutes les transformations possibles et offertes. Il est délicat, par exemple, de considérer que ce poème comporte des rimes, même si l'on ne peut manquer de relever, en fin de vers, la connivence sonore de « enfant/ transparent », et « nouée/ journée ».

L'adresse initiale, « Je te le dis », combine de la même façon que les blasons déjà cités et que les deux quatrains de Louise Labé l'apostrophe et l'apposition : « Je te le dis, gracieuse et lumineuse,/ Ta nudité (...) ». Les deux adjectifs, puisqu'ils caractérisent normalement un substantif, ne peuvent constituer qu'une apposition, du type « Tu es là, gracieuse et lumineuse ». On peut d'ailleurs supposer qu'il s'agit bien d'une apposition antéposée à « nudité ». Mais l'adresse

initiale suggère aussi la modification de ce fonctionnement en transformant ces deux adjectifs en *apostrophe*, support du pronom personnel objet « te » : « gracieuse et lumineuse » seraient ainsi décatégorisés dans la mesure où ils sortent de leur nature d'adjectifs pour se rapprocher de celle du nom. On interprète alors non plus « tu es — ta nudité est gracieuse et lumineuse » mais, « je te le dis, (toi la) gracieuse et lumineuse ». Ce mécanisme trouve une résolution tout au long de la seconde strophe, où une seule phrase égrène une suite d'apostrophes qui sont autant de différents chemins métaphoriques. « Ta nudité » du second vers est rendue plus concrète en « Je te vois nue », et cette vision se décline en cinq appositions qui exaltent ce plaisir, à la manière d'un blason moderne.

2. L'ALEXANDRIN DÉMANTELÉ : VICTOR HUGO, PAUL VERLAINE ET ARTHUR RIMBAUD

Victor Hugo (1802-1885)

« (...) La nature, qui mêle une âme aux rameaux verts,
Qui remplit tout, et vit à des degrés divers
dans la bête sauvage et la bête de somme,
Toujours en dialogue avec l'esprit de l'homme,
Lui donne à déchiffrer les animaux, qui sont
Ses signes, alphabet formidable et profond;
Et, sombre, ayant pour mots l'oiseau, le ver, l'insecte,
Parle deux langues : l'une, admirable et correcte,
l'autre, obscur bégaiement. L'éléphant aux pieds lourds,
Le lion, ce grand front de l'antre, l'aigle, l'ours,
Le taureau, le cheval, le tigre au bond superbe,
Sont le langage altier et splendide, le verbe;
Et la chauve-souris, le crapaud, le putois,
Le crabe, le hibou, le porc, sont le patois. (...) »

(*La Chouette*, dans *Les Contemplations*).

Paul Verlaine (1844-1896)

« La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
D'une ville gothique éteinte au lointain gris.
La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris
Secoués par le bec avide des corneilles
Et dansant dans l'air noir des gigues nonpareilles,
Tandis que leurs pieds sont la pâture des loups.
Quelques buissons d'épine épars, et quelques houx
Dressant l'horreur de leur feuillage à droite, à gauche,
Sur le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche.
Et puis, autour de trois livides prisonniers
Qui vont pieds nus, un gros de hauts pertuisaniers
En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse,
Luisent à contresens des lances de l'averse. »

(*Effet de nuit*, dans *Poèmes saturniens*).

Arthur Rimbaud (1854-1891)

« Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
des enfants lisant dans la verdure fleurie
leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par-delà les montagnes ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme ! »

(*Mémoire 3*, dans *Derniers vers*)

Au cours du XVIIe siècle, l'alexandrin se voit soumis à des règles contraignantes et précises ; ces règles sont élaborées essentiellement par Malherbe puis Boileau et mises en pratique — incarnées — par exemple dans l'alexandrin du théâtre classique. Ce mètre long, majestueux, impose alors un *ton* particulier, celui de la grandeur, de la pompe, celui d'une parole qui se place d'emblée au-dessus des autres ; l'alexandrin correspond alors à l'idéal classique de fusion entre la pensée et les mots grâce au maniement d'une langue à la fois élevée et transparente, ordonnée, de plain-pied avec le sublime.

L'alexandrin atteint alors une maturité certainement imprévisible lors de sa formation, au XIIe, voire même pendant tout le XVIe siècle, où le renouveau et l'éclatement poétique de la Renaissance s'accomplissent à travers les mètres plus courts tels que l'octosyllabe ou le décasyllabe. Paradoxalement, lorsque le XVIIe siècle débute, l'alexandrin est un mètre ancien et neuf : ancien parce que formé au cœur du Moyen Age, quatre siècles et demi auparavant ; neuf par son caractère exceptionnel jusqu'à la Renaissance et par les possibilités inexplorées et nouvelles qu'il offre aux poètes. Cette maturité conquise pendant le XVIIe siècle étouffe pour quelque temps toute initiative nouvelle, dans l'art de l'alexandrin, qui viendrait troubler la belle ordonnance classique : c'est pourquoi le XVIIIe siècle pétrifie l'alexandrin dans un modèle directement hérité du siècle précédent, sans évolution notable.

De façon plus générale, le Siècle des lumières et des philosophes place ailleurs, pour ce qui est de la littérature, ses pouvoirs de subversion et de transformation : le siècle qui le précède, celui de la Raison et des tragédiens-poètes, voit l'alexandrin et, avec lui, l'écriture en vers, supplantés par une prose élevée au rang d'écriture artiste et miroir d'une pensée non plus idéalisée et monumentale, mais au contraire vivace et toujours en mouvement : à Malherbe et Racine succèdent Voltaire et Diderot.

Pendant le XVIIIe siècle, l'alexandrin passe ainsi *à côté* du bouillonnement artistique et intellectuel, figé sur un modèle déjà vieilli, usé dans une poésie conventionnelle et sans couleurs, dont le seul mérite consiste à maintenir ce mètre en vie malgré la désaffection de l'écriture en vers subie à cette époque.

Il faut attendre le XIXe siècle pour retrouver, dans l'emploi de l'alexandrin, un renouveau fertile ; en un mot, après la longue maturité des deux siècles précédents, une nouvelle adolescence s'impose, qui bouleverse les données métrico-rythmiques de ce modèle trop ancien et trop respecté, trop immobile. Les trois poètes choisis incarnent ce bouleversement ; chacun d'eux représente une étape décisive

dans cette nouvelle jeunesse de l'alexandrin : Hugo, le premier, perturbe le bel accord classique du mètre et du rythme, où la césure et la rime, repères syllabiques fixes du mètre, sont marquées et soulignées par le rythme linguistique. L'alexandrin classique est alors fortement binaire, balancé autour d'une césure médiane, partagé en deux pans réguliers, deux hémistiches. Ces deux hémistiches créent la véritable *respiration* de ce mètre long, respiration doublée par l'effet d'attente et d'écho de la rime, qui est aussi un phénomène essentiellement binaire.

Victor Hugo, tout en respectant souvent cette carrure régulière et binaire, se permet de briser la cadence imposée, au sein du mètre, par la césure : à une structure métrico-rythmique en 6 + 6, il préfère le découpage ternaire en 4 + 4 + 4. La plupart du temps, celle-ci se superpose à l'ancienne, dans la mesure où la césure reste formellement respectée (elle ne se trouve pas, par exemple, au sein d'un mot).

Déjà au XVIIe siècle Corneille, par exemple, écrit cet alexandrin devenu un cas d'école, dans *Surena* :

« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ».

L'ordonnance classique en 6 + 6 n'est pas détruite, mais la syntaxe impose *par dessus* les trois groupes syllabiques (4 + 4 + 4) « toujours + verbe à l'infinitif ». Il se crée donc un effet de *tension* entre le modèle de départ et le rythme porté par la syntaxe. Ce type de superposition binaire (6 + 6) — ternaire (4 + 4 + 4) demeure rare pendant les XVIIe et XVIIIe siècles. Hugo recrée cette tension en généralisant son emploi, à tel point que le modèle retenu de l'alexandrin romantique est cette cadence syllabique ternaire en 4 + 4 + 4 avec, néanmoins, le respect formel de la césure en 6 + 6. Il se noue bel et bien une tension entre la structure métrico-rythmique imposée par la tradition et ce nouveau pouls ternaire puisque la césure n'est pas encore détruite et ignorée, et les alexandrins de type binaire et ternaire peuvent se succéder et alterner ; on peut lire ainsi, par exemple, cet extrait du poème *Demain, dès l'aube...*, tiré du recueil des *Contemplations* :

« Je marcherai/ les yeux // fixés/ sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors,// sans entendre aucun bruit,
Seul,/ inconnu,/ le dos // courbé,/ les mains croisées, (...) ».

L'alexandrin central obéit au découpage classique 6 + 6, à travers le parallélisme syntaxique « sans + verbe à l'infinitif », alors qu'autour de lui deux autres alexandrins, tout en respectant la place de la césure (//), correspondent mieux au modèle ternaire 4 + 4 + 4 : il se crée entre eux deux une solidarité qui rapproche les deux premiers groupes syntaxiques : « Je marcherai » (premier vers)/ « Seul, inconnu, » (troisième vers) et les deux suivants de chaque vers, « les yeux fixés sur mes pensées » (premier vers) et « le dos courbé, les mains croisées » (troisième vers). Ces correspondances se tissent en ignorant l'alexandrin central qui, par conséquence, se trouve décalé, possédant sa cohérence propre (sans rien voir/ sans entendre). Ce paradoxe consiste donc à créer une nouvelle norme à partir du modèle ternaire, et le modèle classique binaire devient à contretemps.

Cette superposition entre structure binaire et ternaire s'appuie sur le même principe rythmique que celui qui, dans l'écriture musicale, fait se juxtaposer valeurs binaires et ternaires (triolets).

La pulsation de base est la noire (l'hémistiche de 6 syllabes) et le mètre complet (la mesure à 2/4 par exemple / l'alexandrin) comprend 2 noires — deux hémistiches en valeurs binaires, et 3 noires — 3 groupes syntaxiques de 4 syllabes en valeurs ternaires. En musique, le triolet utilisé seul crée peu de tension; celle-ci se dégage dès lors qu'il s'emploie alterné ou simultanément à d'autres valeurs binaires : il faut lire ainsi l'alexandrin romantique, non comme une plate succession de 3 groupes de 4 syllabes, mais comme une juxtaposition ternaire à une structure binaire fixe et pour l'instant (première moitié du XIXᵉ) incontournable.

Le poème cité, *La Chouette*, appartient également au recueil des *Contemplations*; ce recueil se compose de deux tomes, *Autrefois* et *Aujourd'hui*, dont la conception s'étale respectivement entre 1830 et 1843, puis entre 1843 et 1855. Il s'agit donc d'une véritable somme poétique qui, sur un quart de siècle, entre 1830 et 1855, témoigne de toutes les innovations osées par Victor Hugo dans l'usage du vers et plus précisément de l'alexandrin, qui demeure le mètre-roi du recueil.

Il semble que l'extrait cité atteste non seulement cette tension binaire-ternaire déjà évoquée, mais aussi le désir délibéré de briser par endroits les limites imposées au rythme linguistique par la césure et la rime : le premier vers obéit à la structure 4 + 4 + 4, « La nature,/ qui mêle une âme/ aux rameaux verts/ », alors que le second rompt cette cadence ternaire sans non plus revenir au modèle classique des deux hémistiches nets de 6 syllabes, « Qui remplit tout, et vit// à des degrés divers ». La syntaxe impose ici plutôt deux groupes (et non plus trois) mais de 4 et 8 syllabes (et non de 6 chacun). Le contre-rejet en amont de la césure prépare tous les débordements du mètre par le rythme linguistique à l'œuvre dans cet extrait : les rejets et les enjambements les plus francs déstructurent profondément l'alexandrin en créant des mesures variables qui, à l'inverse de l'alexandrin classique où le rythme et le mètre s'accordent et entrent en communion, créent un décalage progressif entre le flux naturel de la parole et le mètre de 12 syllabes, qui apparaît dès lors comme un habit trop court et mal taillé :

> « Lui donne à déchiffrer les animaux, qui sont
> Ses signes, alphabet formidable et profond ; (...) »

Ces deux alexandrins comprennent trois groupes syntaxiques de 10, 5 et 9 syllabes chacun, qui sont des mesures par essence étrangères à la parité régulière et tempérée des hémistiches classiques. La séquence centrale de 5 syllabes, « qui sont/ Ses signes », agit véritablement comme une syncope en musique, sans respecter le temps fort de la rime, et annonce une autre séquence de 5 syllabes, placées deux vers plus bas,

> « *Parle deux langues :* l'une, admirable et correcte ».

Les deux points, qui soulignent une forte articulation, se placent dans l'alexandrin classique soit à la césure ; ainsi le premier vers de *Phèdre* :

> « Le dessein en est pris : je pars, cher Théramène » ;

soit à la rime, ainsi dans *Phèdre* toujours,

> « Hippolyte en partant fuit une autre ennemie :
> Je fuis, (...) »

Les deux points se trouvent ici entre la cinquième et la sixième syllabe et démantèlent une nouvelle fois la structure 6 + 6. Ce déplacement est d'autant plus discordant que le vers suivant comprend un point qui tranche l'alexandrin en deux hémistiches réguliers,

> « L'autre, obscur bégaiement. L'éléphant aux pieds lourds, (...) »

Toute irrégularité doit donc ici se comprendre en relation étroite, par contraste, avec le modèle reconnu et fixe de l'alexandrin classique. La liberté est *en train de* se conquérir, dans cette dialectique vivante du mètre et du rythme, par un poète non pas oublieux des cadences classiques mais prêt à se battre avec et contre elles, puisant la liberté dans la contrainte même, par différence. Il faut lire aussi cet extrait comme une performance syntaxique, puisque ces quatorze mètres de douze syllabes ne comptent que deux phrases (1 à 9, puis 9 à 14). Les heurts relevés dans le maniement de l'alexandrin épousent tous les contours d'une syntaxe sentie comme inépuisable, s'engendrant elle-même par le flot des subordonnées successives, « la nature, qui mêle (...) Qui remplit (...) Lui donne à déchiffrer les animaux, qui sont / Ses signes (...) », ou des accumulations, « le lion, l'aigle, l'ours, le taureau, le cheval, le tigre ». Hugo semble ici créer une langue nouvelle, décalée, pour mieux exprimer l'analogie entre la nature-langue nouvelle et les animaux — « Ses signes, alphabet formidable et profond ». Il est bien question de « déchiffrer » (v. 5) des « signes » nouveaux, et le poète évoque une langue neuve en usant lui-même d'une *langue rénovée*, peu apte à se conformer au modèle classique de l'alexandrin qui s'inscrit ici *par défaut*, comme le révélateur de l'inouï.

Sur le modèle du bestiaire, Hugo en crée un, verbal, animé par le désir de tout coordonner pour tout opposer; en somme, il « Parle deux langues : l'une, admirable et correcte, / L'autre, obscur bégaiement ».

Quelques années plus tard, au moment où la poésie en vers connaît une crise sans précédent, notamment sous l'influence du poème en prose, Verlaine et Rimbaud prolongent toutes les audaces de Victor Hugo, en menant l'alexandrin jusqu'au démantèlement, jusqu'à la brisure. On peut distinguer encore deux étapes progressives, entre *Effet de nuit* et les deux quatrains de Rimbaud. Le poème de Verlaine fait partie du recueil des *Poèmes saturniens*, qui paraît en 1866, alors que celui de Rimbaud, intégré par les éditeurs à un ensemble de pièces rassemblées sous l'intitulé de *Derniers vers*, peut être daté de 1872. Ces *Derniers vers* précèdent les deux recueils que sont les *Illuminations* et *Une saison en enfer*, immédiatement postérieurs (1873 et 1873-1875), où l'écriture en vers est noyée dans une prose éclatante qui sait néanmoins par endroits garder le souvenir des mètres traditionnels.

Six années seulement séparent donc ces deux poèmes, mais qui suffisent à approfondir encore la crise que subissent alors l'alexandrin et l'écriture versifiée

de façon générale. *Effet de nuit* compte quatorze vers, comme le sonnet, ce qui n'est pas indifférent, même si la disposition strophique n'est pas la même, ces quatorze vers ne formant ici qu'une seule longue strophe. Les rimes sont plates — ou suivies —, sans entorse notable. Les deux quatrains de Rimbaud comportent des rimes embrassées, selon le modèle abba ; elles sont toutes féminines, à la différence de celles d'*Effet de nuit*, où masculines et féminines alternent selon la recommandation de Ronsard, déjà vieille de trois siècles. Un premier coup d'œil permet donc de noter, pour chaque poème, des respects et des infractions variables à l'égard des règles de la « tradition poétique ». Mais ces deux pièces se distinguent surtout par le décalage croissant qu'elles proposent entre ce mètre anciennement noble et majestueux qu'est l'alexandrin et un rythme linguistique de plus en plus libertaire et envahissant : *Effet de nuit* juxtapose encore des mètres réguliers,

« Et dansant dans l'air noir/ des gigues non pareilles, »

d'autres empreints du modèle ternaire romantique,

« La nuit. / La pluie. / Un ciel // blafard/ que déchiquette (…)
Dressant l'horreur/ de leur // feuillage/ à droite, à gauche. »

et enfin, des alexandrins où le repos de la césure et de la rime n'a plus lieu d'être,

« Et puis, autour de trois // livides prisonniers //
Qui vont pieds nus, un gros // de hauts pertuisaniers //
En marche, (…) »

L'alexandrin de Rimbaud est bien la dernière étape possible de cet alexandrin encore rimé et disposé en strophes comme autrefois, mais devenu un habit fantomatique de la parole, vain réservoir de douze syllabes. Chaque début de vers n'est plus marqué par aucune majuscule, et la transition entre les deux strophes n'existe que graphiquement, par le découpage typographique, sans réalité verbale.

Pour Rimbaud, cet alexandrin épuisé, laminé, est bien le laboratoire des recueils suivants, et cette évolution ne doit pas se comprendre comme l'abandon pur et simple du mètre syllabique, mais comme un point culminant dans la dialectique turbulente entre mètre et rythme : si la prose éclate derrière l'alexandrin, dans ces quatrains cités, c'est pour mieux, à l'inverse, retrouver certains mètres à l'œuvre au cœur même de la prose, par exemple des *Illuminations*, comme un pouls essentiel et jamais oublié ; par exemple :

« J'ai embrassé l'aube d'été. (…)
Au réveil il était midi. »

Ces deux octosyllabes constituent le début et la fin d'*Aube* ; on trouve d'autre part un décasyllabe dans *Bottom* :

« Tout se fit ombre et aquarium ardent ».

3. PETIT CHEMINEMENT DANS LA POÉSIE BAROQUE

Ce ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse.
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour,
Le feu brûle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je vois la lune qui va choir,
Cet arbre est sorti de sa place.

(*Ode*, Théophile de Viau [1590-1626]).

L'intérêt et l'importance de la poésie dite « baroque » représentent une découverte relativement récente des historiens de la littérature, des enseignants et critiques et, de façon plus générale, des lecteurs de poésie. Longtemps condamnée par différence à n'être qu'un faire-valoir du vers classique, on lui reconnaît depuis peu une vie propre et intense, étalée depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au XVIIe finissant. Le terme de « baroque » mérite d'ailleurs un éclaircissement : appliqué à différents domaines de l'histoire de l'art, il désigne tantôt une période précise, chronologiquement datée, tantôt une manière particulière, un mode, un « style » qui se distingue par des traits particuliers, sorte d'art du bizarre, de l'incongru.

Depuis peu, certains musiciens remettent à l'honneur tout un répertoire, jusque-là peu exploré, et rassemblé sous le terme générique de « musique baroque » : le mot « baroque », ici, fait référence à une période précise de l'histoire de la musique, entre la Renaissance et la période « classique » ; elle couvre grossièrement le XVIIe siècle, avec de grandes figures telles que Monteverdi, Lully, Purcell, alors que le XVIIIe, siècle « classique » de la musique, voit s'épanouir Bach, Mozart et Haydn. Les termes « baroque » et « classique » ne recouvrent donc pas les mêmes choses en musique et en littérature : parler de musique « baroque » ou « classique » revient à désigner avant tout des périodes particulières de l'histoire de la musique.

Il n'est pas anodin de noter que cet emploi du mot, dans le domaine musical, est récent, et s'est développé à partir de l'adjectif « baroque » utilisé en histoire de l'architecture. C'est là que le mot a connu des emplois bien distincts : au milieu du XVIIIe siècle, « baroque » définit une manière architecturale faite de formes compliquées et raffinées, souvent alourdies d'ornements multiples ; cette manière est développée à partir du XVIIe siècle en Italie, puis diffusée ensuite dans toute l'Europe catholique. Elle s'oppose alors à l'art pratiqué pendant le siècle classique de l'architecture, qui est non pas le XVIIIe comme en musique, ni le XVIIe comme pour la littérature française, mais la Renaissance, principalement italienne.

A partir de cet emploi, le terme utilisé aujourd'hui en histoire de l'architecture désigne *avant tout* une époque de l'art, caractérisée *ensuite* par un style particulier.

Parler de « poésie baroque » revient à adapter, comme les musiciens l'ont fait, un terme utilisé d'abord dans un autre domaine : la « poésie baroque » est *en même*

temps une poésie caractérisée par un certain nombre de traits qui la séparent de la « poésie classique », et une poésie dont la production correspond à une époque donnée, entre la moitié du XVIe et la fin du XVIIe siècle. L'emploi est donc plus large que pour les musiciens et plus ambigu que pour les historiens de l'architecture, qui font alterner les deux sens historique et esthétique, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

En littérature, le mot « baroque » mêle l'esthétique et l'histoire souvent de façon ambiguë ; c'est pourquoi les considérations d'esthétique prévalent parfois, et l'on peut considérer qu'une certaine littérature de la fin du XIXe siècle peut être qualifiée de « baroque » (le romancier Huysmans par exemple) et, parfois, certains historiens de la littérature englobent dans « poésie baroque » toute la poésie produite entre 1550 et 1700, y compris Malherbe qui conçut pourtant le vers classique.

Face à ces dérives, il paraît préférable de cerner, pour l'histoire et pour l'esthétique, une certaine catégorie de poèmes qui obéissent à des critères plus précis : on considérera donc que la poésie baroque non seulement est produite dans cette époque de transition entre la Renaissance et la fin du XVIIe siècle, mais aussi qu'elle correspond, par un certain nombre de traits distinctifs, de particularismes d'écriture, et par un certain imaginaire, à une poésie décidément étrangère aux prescriptions et aux exigences de la norme classique du vers érigée par Malherbe puis Boileau.

Si les critères historiques sont simples, les critères esthétiques sont plus difficilement maniables, et ne se contentent pas, dans leur définition, d'une simple opposition à la doctrine classique.

Ce cheminement dans la poésie baroque souhaite donc, à partir de poèmes écrits au cours de la période évoquée, éclairer certains rapprochements, certains traits distinctifs qui peuvent nous permettre de considérer cette poésie comme « baroque », alors que les poètes de l'époque ne songeaient certainement pas à faire corps dans une même lignée ou un même refus des normes classiques.

Le mot « baroque », pendant le XVIe siècle, est un emprunt technique au portugais « barroco », qui désigne une « perle irrégulière, un rocher de forme imparfaite ». Ce sens technique demeure encore aujourd'hui en joaillerie, où l'on peut parfois déplorer une « perle baroque ». Au moment où la poésie classique s'efforce d'ériger les lois du poème comme un objet verbal fait d'harmonie et de transparence, la poésie baroque peut d'abord se définir comme volontairement dissymétrique, dissonante et opaque.

Ceci ne signifie pas que cette poésie soit pensée comme « informe » ; bien au contraire, elle est souvent bâtie de façon savante, et toute dissymétrie ou dissonance trouve sa place dans une composition complexe. A la différence des classiques qui souhaitent créer une harmonie des mots qui soit le reflet d'une harmonie du monde, les poètes baroques construisent en mots une vision du monde attachée à l'accident des formes, à la mobilité et au provisoire. On ne peut donc opposer deux objets verbaux, poèmes classique et baroque, comme l'un harmonieux et l'autre déconstruit : tous deux témoignent d'une grande maîtrise des formes, mais placée au service de *deux visions du monde opposées* ; l'une mise

sous le signe de la transparence et de la symétrie naturelles, et l'autre sensible aux heurts et aux irrégularités du monde.

Le premier extrait cité est tiré d'une *Ode* de Théophile de Viau (1590-1626) ; ce poète est mort jeune, à 36 ans. Il est donc contemporain de Malherbe (1555-1628), de 35 ans son aîné.

Il s'agit plus précisément de la seconde et dernière strophe de cette *Ode* ; elle est citée intégralement. Choisir la forme de l'*Ode*, à cette époque-là tout particulièrement, n'est pas anodin de la part d'un poète : l'ode est par nature un poème lyrique, longtemps chantée (jusqu'au XVIe s.), généralement constituée de strophes symétriques et caractérisée par une inspiration élevée. Malherbe lui-même compose toute une série de *Grandes Odes* au cours d'une longue partie de sa vie.

Théophile de Viau choisit donc une forme codifiée et propre à répondre aux exigences des poètes classiques par sa construction à la fois rigoureuse et simple. Cette seconde strophe compte dix vers qui sont des octosyllabes ; la disposition des rimes est particulière. Celles-ci ne sont pas suivies (ou plates, aabbcc…) mais arrangées selon le schéma abbaccdeed. Cette composition dégage ainsi deux quatrains de rimes embrassées, abba et deed, séparés par une rime suivie, cc.

Cette strophe semble donc constituer un ensemble cohérent, plus proche du dizain que d'une simple strophe de dix vers. La construction en quatrain — distique — quatrain correspond à la ponctuation qui sépare les deux phrases, l'une dans le premier quatrain, l'autre développée dans le distique-quatrain.

L'octosyllabe est un mètre court, qui tranche avec le registre élevé de l'ode, tout en retrouvant la musicalité initiale de cette forme (l'octosyllabe est le mètre de la chanson, plus souple et plus varié que le décasyllabe et l'alexandrin puisqu'il ne connaît pas la contrainte de la césure).

En somme, par le choix de ce mètre, il semble que Théophile de Viau souhaite revenir à une sorte d'antiquité de l'ode, préférant le lyrisme à la pompe pratiquée au même moment par les classiques.

Toutes ces caractéristiques rassemblées concourent à créer un poème régulier, lyrique, inscrit dans une tradition ancienne et pleine de respectabilité de l'écriture poétique ; et tous ces traits contrastent violemment avec la vision déployée ici par Théophile de Viau : chaque vers énonce un non-sens et un renversement des éléments naturels. Il s'agit d'une nature tantôt prise *à rebours* (premier et dernier vers), tantôt faite de dissonances, d'incongruités (v. 2, 3, 4), tantôt encore placée sous le signe de l'oxymore (v. 7, 8, 9).

Ainsi, plutôt que de fondre cette vision dans une forme dissymétrique, inédite et elle aussi incongrue, Théophile de Viau préfère créer un contraste plus vif encore entre la forme de départ, l'ode, et la violence des éléments déréglés de ce monde apparu.

Doit-on d'ailleurs parler de « vision » ? Plutôt que d'une reformulation personnelle du monde, il s'agit d'une parole qui souhaite rendre compte d'un bouleversement organique plutôt que d'un délire subjectif et isolé ; le jeu des déterminants semble ici révélateur. Le premier et le dernier vers sont symétriques : « Ce ruisseau remonte en sa source/ Cet arbre est sorti de sa place. » Les adjectifs démonstratifs *montrent* le ruisseau et l'arbre : ils font partie des *déictiques*, les éléments du discours qui renvoient directement à la situation

spatio-temporelle du locuteur; «déictique» est dérivé du grec *deiknunai*, «montrer». Ces deux vers qui marquent les frontières de la strophe semblent bien œuvrer à la mise en place linguistique d'une vision personnelle, mais ce cadre s'élargit aussitôt d'abord à certains éléments naturels eux-mêmes, sans le support d'un déictique, égrenés comme au hasard, par le biais d'articles indéfinis, ensuite aux principes organiques principaux déterminés par des articles définis.

Dans le premier quatrain, il existe une alternance régulière, d'un vers à l'autre, entre l'usage d'articles définis et indéfinis : vers 1 et 3, «Ce ruisseau/ sa source» et «Le sang/ce rocher»; vers 2 et 4, «Un bœuf/ un clocher» et «Un aspic/ une ourse». Cette alternance réunit des vers de façon croisée, sur le modèle abab, alors que la rime est disposée selon le schéma abba. Il se produit une discordance entre la rime et les symétries, les rappels ou les correspondances créés par les articles définis / indéfinis. Cette alternance permet ainsi de mêler des éléments *montrés* et choisis par le poète, «Ce ruisseau — sa source», «ce rocher», à d'autres éléments évoqués comme au hasard, «Un bœuf — un clocher», «Un aspic — une ourse». «Le sang» apparaît néanmoins comme un principe organique essentiel, déterminé par l'article défini «le», dit «de notoriété».

Trois degrés apparaissent ainsi dans l'évocation de ce monde renversé et disloqué; les éléments qui sont désignés par le poète, propres à décrire une vision personnelle; ceux évoqués à titre d'exemples au moyen de l'article indéfini; ceux enfin qui appartiennent non plus à une vision personnelle ou à un ordre du monde accidentel mais aux éléments organiques primordiaux, déterminés par l'article défini.

Ces trois degrés mêlés dans le quatrain se voient ensuite disposés dans un ordre particulier : le distique central n'évoque que des éléments accidentels, «une vieille tour, Un serpent, un vautour»; le quatrain final ne comprend d'abord que des éléments vitaux détournés de leurs propriétés essentielles, «Le feu/ la glace», «Le soleil (...) noir», «la lune qui va choir». L'article défini de «notoriété» indique ce dérèglement organique profond, au-delà de la vision subjective avant que celle-ci ne s'exprime à nouveau au dernier vers, avec «Cet arbre est sorti de sa place». La symétrie entre ce vers et le premier crée une circularité qui enferme la strophe autour d'un principe sans fin de dérèglement et d'accidents enchaînés.

L'esprit baroque transparaît donc dans le *détournement* d'une forme telle que l'ode, de la même façon que la vision traditionnelle du monde est détournée au profit d'une certaine théâtralité sensible dans l'usage des déictiques, qui désignent les éléments du monde comme sur une scène proche et accessible, en même temps que cette théâtralité conduit à l'évocation d'un monde profondément déréglé dans ses principes mêmes de vie («Le sang»; «Le feu»; «Le soleil»...). Il ne s'agit donc pas pour le poète baroque de créer du non-sens pour du non-sens, mais d'élaborer un monde concurrent du monde réel, qui en serait le double tragique, parfois absurde, en tout cas déréglé. Cette contre-nature est bien l'opposée de la nature lisse des classiques, modèle idéal d'harmonie et de transparence.

Il existe toute une tradition poétique du non-sens, depuis le cœur du Moyen Age, (XIIe-XIIIe siècle), avec par exemple les fatrasies, qui sont des poèmes où chaque vers est indépendant des autres, créant de la sorte un non-sens général. Philippe de Beaumanoir, l'un des pionniers de cette forme, écrit ainsi :

«Uns grans herens sors	Un grand hareng saur
Eut assis Gisors	assiégea Gisors
D'une part et d'autre,	de part et d'autre,
Et dui homes mors	et deux hommes morts
Vinrent a esfors	vinrent à effort
Portant une porte;	en portant une porte :
Ne fust une vielle torte	s'il n'y avait eu une vieille tortue
Qui ala criant : "Ahors!"	qui alla criant : "dehors!"
Li cris d'une quaille morte	le cri d'une caille morte
Les eüst pris a esfors	les eut pris rapidement à effort
Desous un capel de fautre.»	sous un chapeau de feutre.

Au XXe siècle, les poètes surréalistes retrouvent cette veine en désirant créer verbalement une surréalité; voici un poème de Philippe Soupault, *Dimanche* :

«L'avion tisse les fils télégraphiques
et la source chante la même chanson
Au rendez-vous des cochers l'apéritif est orangé
mais les mécaniciens des locomotives ont les yeux blancs
La dame a perdu son sourire dans les bois.»

Il faut cependant se garder d'assimiler rapidement les poètes baroques à ce courant de poésie absurde; tout comme, à l'inverse, il ne semble pas très fructueux de qualifier tout ce mouvement, depuis le Moyen Age, de «baroque». Si les poètes baroques se rapprochent parfois de l'absurde, ce n'est pas pour créer un univers arbitraire et ludique, mais pour reformuler le monde réel en pervertissant, en modifiant la vision traditionnelle qui en est donnée, autour des grands principes philosophiques et métaphysiques que sont la conscience du mouvement, du périssable, de l'accident, de l'irrégularité, de l'opacité des choses.

La poésie baroque n'est donc pas le versant absurde et charnel de la poésie classique; elle en serait plutôt la face tourmentée, déchirée entre le jeu et le tragique, où la figure de l'oxymore, centrale, permet d'évoquer des clartés sombres et des sensualités mystiques. L'alliance de l'amour et de la mort est ainsi fréquente dans cette poésie en tant que grands principes opposés.

Les poètes baroques inaugurent de cette façon le recours à un imaginaire violent et contrasté où la métaphysique n'est jamais absente. Tout en demeurant rigoureux sur l'attribution de l'adjectif «baroque», on peut relever les échos plus tardifs de cette veine poétique qu'il faut souvent lire comme une branche à la fois dépendante et sauvage de la poésie classique.

A deux siècles et demi de distance, l'expression de l'amour et la mort réunis comme sous l'effet d'un poison se développe dans ce sonnet d'Isaac Habert tout comme dans celui, plus connu, de Baudelaire, *La Mort des amants*.

Isaac Habert (1560?-1615)

«Ah! ne me baisez plus, ah! mon cœur, je me meurs,
Doucement je languis, doucement je me pâme,
Dessus ta lèvre molle erre et flotte mon âme
Saoule de la douceur des plus douces humeurs.

Je la vois qui volète entre les vives fleurs
Et ne craint tes beaux yeux clairs et ardents de flamme ;
Sur ton bord soupirant la cannelle et le bame,
Altérée elle boit au fleuve des odeurs,

Au paradis d'amour elle est ores ravie,
Je ne sais si je suis ou mort ou bien en vie,
Car ce baiser me donne et la vie et la mort.

Ça que je baise encore ces fleurettes écloses,
Ah ne me baisez plus, hé rebaisez encor,
Trop heureux si je meurs sur ces lèvres de roses. »

(*Ah! ne me baisez plus...*, dans *Sonnets*).

Charles Baudelaire (1821-1867)

« Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes. »

(*La Mort des amants*, dans *Les Fleurs du mal*).

4. LA POÉSIE « HERMÉTIQUE » EN QUESTION : LES OBSCURITÉS FERTILES D'ARTHUR RIMBAUD, DE STÉPHANE MALLARMÉ ET DE RENÉ CHAR

Arthur Rimbaud (1854-1891)

« Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action. — O terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense. »

(*H*, dans *Illuminations*).

Stéphane Mallarmé (1842-1898)

« Las de l'amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel, et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle.

(*Las de l'amer repos...*, dans *Du Parnasse contemporain*)

René Char (1907-1988)

« Attends encore que je vienne
Fendre le froid qui nous retient.

Nuage, en ta vie aussi menacée que la mienne.

(Il y avait un précipice dans notre maison.
C'est pourquoi nous sommes partis et nous sommes établis ici.) »

(*Sur les hauteurs*, dans *Les Matinaux*)

En même temps que l'ordonnance traditionnelle du vers métrique subit une crise profonde, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle (*cf.* 1re partie, chap. 3 et 4), se développe la sensation, parmi les lecteurs et les commentateurs de poésie, d'une plus grande difficulté de lecture et de compréhension des poèmes. La poésie moderne, depuis ce moment-là, endosse souvent une réputation d'illisibilité, d'obscurité ; un mot suffit à décrire cet état, l'*hermétisme*. Cette réputation, malheureusement, est couramment devenue un lieu commun, et l'immense champ de la poésie du XXe siècle souffre de ce regard porté comme un jugement hâtif et néanmoins péremptoire. Ainsi, la poésie est-elle de moins en moins parole partagée, pour ne finir par être lue que par un public étroit et isolé.

Le poète se réduit alors à la part d'ombre de l'alchimiste du Moyen Age, ce qu'indique nettement la formation même du mot « hermétisme », lié au nom du dieu Hermès, maître des arts, de la science des nombres et des signes chez les Grecs, et assimilé au dieu égyptien Thot, considéré comme le fondateur de l'alchimie.

L'adjectif « hermétique » a longtemps qualifié, de façon technique, une manière particulière de boucher les récipients réalisée par les alchimistes ; ce sens est attesté depuis le Moyen Age jusqu'au XVIIe siècle. Le sens de « fermeture » (une porte bien hermétique) est issu de cette tradition. Appliqué à une œuvre d'art, et, plus précisément, littéraire, l'emploi du mot ne date que du XIXe siècle. Il est donc d'un usage récent, tout en conservant l'idée d'une activité liée à l'alchimie : Hugo, par exemple, emploie le mot « hermétisme » pour désigner l'ensemble des doctrines alchimistes.

Après la belle transparence des poètes classiques ; après, plus généralement même, la défense de la poésie comme langue suprême de partage entre les hommes, idée qui naît et s'affirme à la Renaissance, l'hermétisme, appliqué à la

poésie, signifie à l'inverse une occupation littéraire *refermée* sur elle-même et irrationnelle, sorte de charlatanisme verbal individuel.

Naturellement, la poésie, dans son évolution, ne peut se décrire de façon aussi rapide et aussi simple, comme si, à un âge d'or décliné depuis la Renaissance jusqu'au romantisme, succédait une ère de chaos.

L'ambiguïté n'est d'ailleurs jamais absente de toute doctrine, celle des classiques comprise : Malherbe et Boileau, à leur manière aussi, professent un hermétisme, lié à l'élitisme de leur conception de l'écriture poétique. Les exigences dictées par leur pensée du vers érigent également une alchimie de la pureté, alors difficilement accessible, voire difficilement acceptable à leur époque par un grand nombre de poètes.

Plus largement, il existe toute une tradition de l'*énigme*, jamais interrompue depuis le Moyen Age. Les troubadours opposaient ainsi le «trobar leu» au «trobar clus» : «leu» signifie «léger, clair», et «clus» «fermé» (on retrouve ce mot aujourd'hui, dans porte *close,* ou en anglais «closed»). Le «trobar leu» désigne une forme de poésie légère et facilement accessible, sorte de badinage, alors que le «trobar clus» est une poésie obscure, ésotérique, déchiffrable par une minorité.

L'émiettement du vers métrique traditionnel provoqué et abouti pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle donne-t-il naissance à un «trobar clus» moderne, sans l'alternative d'une forme quelconque de «trobar leu»? Il semble bien, au-delà, précisément, de cette *alternative,* que la poésie procède alors à une redéfinition de son statut, d'abord d'objet littéraire et, plus profondément, d'objet d'art. Face à l'explosion du roman, pendant le XIX[e] siècle, la poésie se détache de la narration : contre le roman, genre narratif par excellence, la poésie se définit mieux alors comme un art de l'instant, de l'éclatement, du fragment, de la sensation brute et immédiate, de l'intuition; elle s'affirme comme l'expression littéraire de tout ce qui s'affranchit de la durée, de la linéarité et de la cohérence de la narration.

Ceci n'est qu'un trait de cette redéfinition de la poésie, face au roman, face au théâtre, eux-mêmes confrontés à l'apparition du cinéma : depuis la fin du siècle dernier, les grands genres littéraires trouvent des voies qui leur appartiennent et qui tranchent avec les chemins pratiqués jusque-là.

C'est ainsi que le poème ne s'impose plus systématiquement comme un objet total, à la manière du sonnet, mais apparaît bien souvent comme une *impulsion* de l'imaginaire et de la pensée, étrangère à toute forme de complétude. Il devient de plus en plus fréquemment le point de départ condensé, éclaté, d'un cheminement mental seulement suggéré par les mots, qui souhaitent *exprimer* plus largement et plus longtemps qu'autrefois.

La difficulté de lecture provient alors de ce manque, de ce défaut d'explicitation, de cette immédiateté refusée. L'hermétisme moderne, s'il existe vraiment, se comprend mieux à la lumière de cette redéfinition de la poésie.

Les trois poèmes choisis ne manquent pas de laisser perplexe le lecteur familier de Ronsard, de La Fontaine ou de Hugo, qui eux aussi, pourtant, connaissent leurs obscurités et leurs énigmes. Rimbaud, Mallarmé et René Char sont même devenus les figures incontournables de l'hermétisme moderne en poésie; et l'idée

reçue de l'illisibilité de la poésie après Baudelaire se nourrit largement — à tort ou à raison — de leurs œuvres.

Il ne s'agit donc pas d'ignorer les difficultés que peut poser la lecture de ces poèmes, mais de tâcher d'en mesurer la portée et la teneur, ainsi que la part de nouveauté comme de tradition qui s'y trouve. Toute la difficulté consiste à lire *de façon juste*, en évitant deux écueils : une grande part de la critique et des lecteurs s'est longtemps acharnée à reformuler, voire à «traduire» un poème dont le «sens» immédiat échappe, en s'aidant par exemple d'indications biographiques concernant l'auteur, ou en devinant un anecdote cachée derrière les mots. Cette attitude fait erreur, semble-t-il, sur le *statut* même de la poésie, dont l'intérêt essentiel ne consiste pas à raconter ou laisser deviner une histoire; ainsi, en souhaitant rendre au texte un «sens» tangible, le fantasme du lecteur surcharge le poème de références inutiles.

A l'inverse, il est peu intéressant de considérer que la poésie est nécessairement obscure ou ésotérique, voire, surtout au XX[e] siècle, qu'elle «ne veut rien dire», et qu'il est donc vain de s'attacher à la commenter ou à la «comprendre», ce qui revient à ne pas l'aimer et à ne pas la lire.

Ces deux types de lecture attendent de la poésie qu'elle puisse fournir des éléments d'interprétation, pour ne pas dire d'herméneutique, qui s'attachent à dévoiler et à décrire un *sens exact* du texte considéré : or, dans l'une de ses lettres devenues célèbres, Rimbaud écrit que «Ça veut dire ce que ça veut dire, littéralement et dans tous les sens». Cette expression ne rassemble pas des termes incompatibles, mais offre un croisement entre le sens brut des mots et la quantité des lectures qui peuvent surgir lorsque ce sens brut est accru par l'étymologie, la syntaxe, l'histoire du mot, le contexte…

A l'inverse de la recherche d'un sens précis, la lecture d'un poème à priori difficile gagne à multiplier les pistes de compréhension, sans annuler l'une par l'autre, en s'appuyant sur le matériau concret des mots.

Les trois poèmes de Rimbaud, Mallarmé et Char présentent trois facettes de l'hermétisme, en même temps distinctes et souvent combinées : *H*, de Rimbaud, fait songer à une devinette, à un jeu, où le sens est volontairement caché. Le titre est une initiale, comme un nom d'agent secret, et si ce «H» trouve en «Hortense» une possible incarnation, ce prénom ne résout par l'énigme, et la dernière phrase, «Trouvez Hortense» sonne bien comme une provocation, un défi.

Le poème de Mallarmé, *Las de l'amer repos…*, — dont il n'est cité ici que les premiers vers —, est difficile principalement à cause de sa syntaxe complexe : à l'inverse de l'harmonie prônée par les classiques entre le mètre et la syntaxe, Mallarmé prend à contre-pied l'ordonnance métrique par la syntaxe et use des vers comme d'un moyen, non d'organiser le sens, mais d'accuser l'éparpillement et la fragmentation d'une syntaxe déjà enchevêtrée.

Sur les hauteurs de René Char est un bref poème où la difficulté de lecture ne tient pas à un désir d'énigme ni à une syntaxe vertigineuse mais à la grande densité de chaque partie du texte. Il résulte de ce resserrement une difficulté à lier l'ensemble dans une même unité : les trois paragraphes, eux-mêmes ramenés à leur plus simple expression, semblent bien être indépendants les uns des autres. Ce

poème se lit donc comme entouré d'une part manquante ignorée du lecteur ; les mots ne contiennent qu'une parcelle d'un sens apparemment inaccessible.

Ces trois traits distincts, l'énigme, la complexité et l'abstraction syntaxique, la densité, se mêlent souvent et se combinent, ce qui rajoute parfois à l'obscurité. La première tâche du lecteur, ou du commentateur, consiste à ne *pas refuser* la difficulté de lecture, voire à s'appuyer sur elle pour évaluer la résistance du texte à toute forme de lecture.

Face à un poème qui se dérobe, il peut être fructueux de fouiller les moindres symétries, rappels ou correspondances qui peuvent s'établir entre deux ou plusieurs éléments verbaux. Dans *H*, on ne peut que constater la concordance entre l'initiale énigmatique qui coiffe le texte et ce prénom d'Hortense, qui se trouve aux frontières du poème, dans la première et dans la dernière phrase. Son rappel, depuis « les gestes atroces d'Hortense » jusqu'à « Trouvez Hortense », signifie bien sa valeur de code, et ce simple nom propre peut bien désigner autre chose qu'une personne : derrière l'humanité et la féminité du prénom, se cache une série d'éléments rapportés qui généralisent l'existence de cette Hortense, au moyen de repères spatio-temporels très abstraits : « elle a été, à des époques nombreuses » ; « Sa porte est ouverte à la misère ». Désignée dans les phrases limitrophes, Hortense demeure présente tout au long du poème par des rappels tels que le pronom « elle » et, surtout, que les adjectifs possessifs, « Sa solitude, sa lassitude, Sa porte, sa passion, son action ». Ces adjectifs possessifs permettent, sans répéter le prénom, conformément à l'énigmatique économie de la devinette, de centrer néanmoins tout le poème autour de cette Hortense sans corps et à l'existence aux contours peu nets. On remarque néanmoins que parmi les cinq substantifs déterminés par cet adjectif possessif-rappel, quatre sont liés deux à deux par la syntaxe, « Sa solitude / sa lassitude » (« Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse »), et « en sa passion ou en son action ». Ces mots correspondent aussi par les sonorités terminales, comme liés par une rime étouffée. De surcroît, « passion » et « action » s'opposent ou se complètent conformément à la tradition de la pensée occidentale classique.

Il se produit donc un paradoxe entre le caractère énigmatique et insaisissable de ce que désigne ce code d'*Hortense* et sa présence néanmoins diffuse et persistante : il se dégage une composition concentrique où « Hortense » est citée dans la première et dans la dernière phrase ; puis avec « Sa solitude / sa lassitude » et « sa passion / son action » dans la deuxième et dans l'avant-dernière phrase. Ces symétries dévoilent une sorte de chimie que laisse transparaître la syntaxe, entre l'objet central, Hortense, et les *propriétés* qui lui sont attachées, elles-mêmes liées par deux, comme des principes complémentaires. Au centre de cette composition, deux phrases plus isolées comportent « elle a été » et « Sa porte », qui dictent les conditions temporelles puis spatiales de son existence.

En somme, Hortense existe dans ce poème comme existaient dans les représentations de l'Antiquité les dieux et les déesses, à mi-chemin entre l'humanité (« les gestes atroces », « Sa solitude », « Sa porte »...) et l'évocation de principes vitaux plus abstraits (par exemple, « elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races »). Le poème se lit comme une sorte de constat quasi scientifique de tout ce qui caractérise l'existence d'Hortense, grâce à une suite de verbes entièrement à l'indicatif, et principalement au présent, le présent continu de la vérité générale. Seule la dernière phrase rompt avec cette « mécanique » (2e phrase), par une exclamation isolée d'un tiret et lancée par un « Ô » en même temps de prière et d'effroi.

Il semble bien que cette divinité abstraite désignée par *Hortense* ramasse la somme des sensations et des nécessités contenues dans le sentiment amoureux : placée sous le signe de la violence, cette évocation juxtapose « mécanique érotique » et « dynamique amoureuse » (2e phrase), en accusant donc la séparation entre les « gestes atroces » du corps — « la mécanique / la dynamique » — et l'érotisme ou l'amour. Cette opposition se reformule dans l'exclamation finale, entre « le frisson des amours novices » et « le sol sanglant (...) l'hydrogène clarteux ». De cette violence naît la nécessité de l'amour comme principe de vie traversant les générations, « elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races ». Ainsi se comprend « la surveillance d'une enfance », qui est comme l'attribut de cette divinité, en tant qu'incarnation des amours et de la maternité. La même abstraction, dans l'évocation du genre humain, après les « races », se trouve dans l'usage du substantif « être », avec « les êtres actuels ». Sous l'effet de la « misère », la consolation de la « porte ouverte » crée un lieu propice, « Là », pour une « moralité (qui) se décorpore » : le verbe « décorporer » est un néologisme, formé vraisemblablement par opposition à « incorporer ». Employé ici de façon pronominale et intransitive, il souligne le caractère désincarné et éparpillé de cette « moralité », celle « des êtres actuels », qui viennent après les « nombreuses époques ». Cette opération de « décorporation » s'accomplit indifféremment, à l'égard d'Hortense, « en sa passion ou en son action », comme si les deux principes s'annulaient au sein de la même « mécanique » ou « dynamique ».

Hortense pourrait bien être cette divinité abstraite des choses de l'amour, avec la violence, l'effroi et la force vitale que cela peut comprendre. Le défi terminal, « Trouvez Hortense », laisse supposer, de façon sibylline, derrière « toutes les monstruosités », l'existence d'une amoureuse enfantine à découvrir, peut-être dans ce lieu simple et pur qu'est le jardin voisin, « Hortense », d'*hortus*, signifiant « celle qui est du jardin, ou dans le jardin ».

Il s'agit là de quelques pistes de lecture qui, sans anecdote et sans contourner le poème, réclament des approfondissements, des déploiements suscités par les mots et la syntaxe du poème lui-même.

Les quelques vers cités de Mallarmé présentent un tout autre type d'hermétisme : l'extrait compte ici six vers seulement, qui constituent le début d'un long poème de vingt-huit vers séparés en deux strophes. Ces six vers forment une seule phrase syntaxique, et l'ensemble du poème n'en contient que trois. Cette simple constatation laisse prévoir un croisement complexe entre l'ordonnance métrique et la structure syntaxique des phrases. A la différence du poème de Rimbaud, où toute trace de métrique est à peu près absente, Mallarmé choisit l'alexandrin : curieusement, la césure est globalement respectée, sans césure enjambante et sans rejets ou enjambements internes systématiques, alors qu'à la rime les rejets et enjambements externes sont plus accusés (vers 2-3 et 3-4 par exemple, où une

épithète liée est par deux fois rejetée au vers suivant). Il se dégage donc un paradoxe entre le choix de l'alexandrin, le mètre noble et majestueux du XVIIe siècle, et les infractions pratiquées à la rime tout en respectant le schéma binaire 6 + 6. La rime est suivie, ou plate, et riche /fãs/, /vɛl/ ou suffisante /yR/. L'hermétisme de cet extrait ne provient donc pas du dérèglement et de l'éclatement du vers qui se produisent au cours de cette seconde moitié du XIXe siècle. Mallarmé contourne donc cette crise en plaçant ailleurs l'innovation : ces six alexandrins ne contiennent qu'une seule phrase, elle-même ponctuée d'une seule virgule, dans le quatrième vers. L'hermétisme provient de cette sensation de langue réinventée, comme combinée selon des critères syntaxiques mal connus : les mots s'enchaînent au cœur d'une durée flottante, sans repère rythmique autre que la fin graphique des vers. En somme, il se produit ici l'inverse du bouleversement connu dans l'éclatement du mètre provoqué par le débordement du rythme linguistique (*cf.* 1re partie, chap. 3); le rythme linguistique ici n'est pas manifesté par la ponctuation, et l'ensemble des mots semble obéir à la seule loi numérique de l'alexandrin.

L'unique virgule permet néanmoins de souligner la reprise de l'adjectif initial, «Las de l'amer repos (...), et plus las sept fois». La phrase se découpe donc en deux plans distincts. La répétition de cet adjectif aide à hiérarchiser les éléments de la phrase, et une lecture attentive décèle l'absence de rattachement entre l'adjectif et un quelconque nom : «Las» est en position d'épithète détachée sans l'arrivée, dans cette phrase, d'un nom caractérisé par cet adjectif. On peut supposer aussi un sujet dont cet adjectif serait l'attribut, «(Je suis) Las de l'amer repos». Cet effet de suspens se prolonge après l'extrait cité, puisque la deuxième phrase débute de la même façon, «Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,» avec ensuite une interrogation incise détachée par des tirets et développée sur trois vers, avant qu'un support n'apparaisse, «Je veux délaisser l'Art vorace (...)».

La syntaxe dans ces six premiers vers est donc enchevêtrée, combinant subordonnées successives et coordination,

«Las de l'amer repos
où ma paresse offense une gloire
pour qui j'ai fui l'enfance
(...) Naturel
et plus las sept fois du pacte dur (...) cervelle.»

Cependant, il se produit là un paradoxe syntaxique, puisque cette suite de propositions subordonnées et coordonnées, prolongées par des compléments divers, se ramène à un axe formé par l'adjectif «Las» répété; or, cet adjectif est sans rattachement nominal. Apparaît donc un effet en même temps de surcharge et d'évanescence; la sensation de langue réinventée provient bien de la quasi-absence de ponctuation alliée à cette syntaxe bâtie sur du vide. L'ensemble flotte donc comme une matière verbale vidée de toute substance, sorte de *lassitude* au sens ancien d'*épuisement*, d'*harassement* : l'adjectif «Las» répété influence donc profondément toute l'organisation et la composition du poème, où les mots et la syntaxe se voient soumis à cette *loi d'épuisement*.

La symétrie entre les deux apparitions de l'adjectif doit faire suspecter une autre symétrie entre leur complément respectif : «Las de l'amer repos» / «las sept fois

du pacte dur». L'«amer repos», placé à la césure, et le «pacte dur», placé à la rime, expriment les deux fondements de cette lassitude, sorte de morale personnelle contrastée, prise entre les nécessités de la «paresse» et les contraintes du «pacte», «sept fois (...) De creuser par veillée une fosse nouvelle».

Sur les hauteurs de René Char présente une lecture difficile pour d'autres raisons encore. Nul défi lancé ici au déchiffrement du lecteur, nulle devinette; nulle syntaxe recherchée, jouant avec les limites et les conventions du vers. En somme, René Char ne provoque pas l'*infraction* du sens, infraction commise par Rimbaud, dans l'énigme délibérée, et par Mallarmé, dans le dérèglement de la syntaxe. Il s'agit sans doute là d'une étape importante, dans la marche de la poésie moderne depuis le dernier tiers du XIXe siècle, dans cet écart séparant Rimbaud de René Char : le poème de René Char énonce simplement un état de fait, et l'hermétisme qui peut ici résider au moins est-il un *hermétisme serein* dans son expression.

Ce poème se détache en trois parties, typographiquement séparées, souvenir des strophes de la poésie versifiée; ces trois parties sont autant de parcelles de sens isolées. Cette construction obéit donc au schéma du triptyque, où chaque partie est en même temps indépendante et liée aux autres dans la composition d'ensemble du texte. La difficulté consiste précisément à évaluer la nécessité logique qui relie ces trois éléments détachés, qui semblent plutôt juxtaposés que coordonnés. Cet éclatement rappelle l'éparpillement de la vision du monde proposée par les peintres cubistes au début du siècle : en rompant la perspective classique, gage de fidélité du trait, du dessin, à l'égard du monde réel, ces peintres ne proposent plus un seul angle de vision porté sur un élément choisi, mais une reconstitution de plusieurs points de vue rendus de façon simultanée. C'est pourquoi certains objets ou certains portraits semblent à première vue démantelés ou brisés; la brisure est celle de la perspective classique à point de vue unique. René Char juxtapose ainsi dans ce poème trois éléments textuels en cassant lui aussi l'unité du poème versifié où chaque strophe est coordonnée aux autres de façon logique.

L'hermétisme provient donc de cette «nouvelle perspective» : le poème se conçoit avec une part manquante, où tout motif d'enchaînement et d'union entre les trois parties est passé sous silence.

Prise individuellement, chacune de ces parties se lit plus aisément; l'on peut relever d'ailleurs l'absence de tout «effet poétique» dans la dernière phrase, «C'est pourquoi nous sommes partis et nous sommes établis ici», qui pourrait fort bien être relevée d'une conversation quotidienne.

Un élément concret permet néanmoins de relier ces trois parties, l'existence en chacune d'une première et d'une deuxième personne : la première personne apparaît d'abord (1re phrase) sous la forme du pronom «je», «que je vienne», puis dans le pronom possessif «la mienne». Ces deux occurrences riment d'ailleurs l'une avec l'autre, par les sonorités /jɛn/. Entre temps, cette première personne est prise dans le pluriel de «Nous», dans la première phrase, «qui nous retient», puis dans la deuxième, d'abord sous forme d'adjectif possessif, «notre maison», puis de pronom personnel «nous sommes partis — nous sommes établis». La deuxième personne est fondue dans le premier «nous» (1re phrase), puis individualisée dans l'adjectif possessif «ta vie», avant d'être mêlée à nouveau dans les

pluriels de « notre — nous x 2 » dans la troisième et dernière partie. Cette deuxième personne apparaît aussi, en premier lieu, et de façon implicite, dans l'impératif « Attends » qui ouvre le poème.

Un trait commun se dégage donc entre les deux premières parties, qui présentent une première et une deuxième personne détachées, dont la séparation est soulignée par l'impératif « Attends » et l'apostrophe « Nuage ». La troisième partie mêle cette première et deuxième personne en un « Nous » pluriel, susceptible de renvoyer à un ensemble plus large encore que la simple relation première-deuxième personne. De cette façon, il se produit un nivellement ou, si l'on préfère, une fusion, des indices de représentation pronominale jusque-là au singulier : le « nous » de la première phrase, « qui nous retient », annonçait cet accomplissement.

Avec le « je » initial, se fondent le « Nuage » invoqué et la personne à qui s'adresse l'impératif liminaire « Attends ». Le « nous » de la fin exprime bien l'accomplissement d'un événement *passé sous silence* et néanmoins marqué par le mode et le temps des verbes utilisés : la première phrase est comme un *sursis*. « Attends encore », avec le subjonctif « vienne » employé dans la complétive. « Attends encore que je vienne » est une demande de délai ; l'action est encore à venir ; le seul fait tangible est « le froid qui nous retient », souligné par le présent de l'indicatif.

La deuxième étape, l'invocation au « Nuage », s'accomplit sans verbe conjugué, avec un seul participe passé « ta vie aussi menacée ». Cette phrase est en état de suspension, d'apesanteur, sans verbe conjugué.

La troisième étape se place entre parenthèses : elle n'est plus l'action, mais intervient comme un simple regard porté vers l'arrière, comme une explication avouée à posteriori. Elle retrace et redit les événements passés ; l'imparfait de « Il y avait » est parallèle au présent de « qui nous retient » (en termes grammaticaux, l'imparfait et le présent de l'indicatif expriment tous deux l'aspect sécant, ou non limitatif, ou encore duratif selon diverses terminologies).

La dernière phrase joue sur le parallélisme morphologique entre le passé composé, « nous sommes partis », et le participe passé en fonction d'attribut, « nous sommes établis ». Le départ est donc le versant *accompli* (le passé composé est l'*accompli* du présent) de l'établissement présent.

Le « nous sommes établis ici » récapitule donc toute la progression du poème, entre la situation initiale, expression d'un manque, d'un déséquilibre ; la situation médiane, suspendue, transitoire ; et la situation finale, où le « nous » ramasse toutes les virtualités pronominales, sorte de foule abstraite, en même temps que le présent ancre dans l'éternité l'établissement enfin accompli, et que le déictique « ici » donne la clé, finalement, du titre *Sur les hauteurs*.

Cette fin, entre parenthèses, presque prosaïque dans son expression, contraste avec l'ordonnance et la disposition de la première phrase, contenue dans deux octosyllabes réguliers. Elle tranche aussi avec l'absence de verbe conjugué de la deuxième phrase, rendue solidaire de la première par la rime « vienne/mienne ».

Ce poème ressemble donc à l'évocation d'une *élévation*, depuis le « froid » lié au bas du « précipice », avec la traversée du « Nuage » — étape transitoire où toute « vie » est « menacée » —, jusqu'à l'établissement « Sur le hauteurs ». Cette *élévation* est aussi une fuite du vide, conquête de l'« ici » sur « la maison ». Elle est enfin

une élévation *nuptiale*, pour citer un mot aimé et familier de René Char, puisque le « nous » d'arrivée est la trace pronominale de noces répétées entre un « je » et un « tu » indistinct et profus.

Parce que la poésie n'est pas une sorcellerie verbale, volontairement inaccessible, l'hermétisme existe bien rarement en tant que tel, c'est-à-dire érigé selon un principe constitutif d'inintelligibilité. Elle est avant tout une parole *transversale*, par rapport à la langue commune ; elle exprime une vision particulière du monde en le traversant, par des mots choisis et assemblés autour de cette vision, toujours inédite.

C'est pourquoi il est délicat de dénoncer certains auteurs comme définitivement hermétiques, opposés à des poètes de l'évidence. On peut lire, à côté des poèmes évoqués ici, des fragments où Rimbaud, Mallarmé et Char se font, eux aussi, les messagers d'une parole transparente et immédiate :

> « Elle est retrouvée.
> Quoi ? L'Éternité.
> C'est la mer allée
> Avec le soleil. »

(Rimbaud, *L'Éternité*, dans *Derniers Vers*)

> « Prends ce sac, Mendiant ! (...)
> Ne t'imagine pas que je dis des folies.
> La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim.
> Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies.
> Et surtout ne va pas, frère, acheter du pain. »

(Mallarmé, *Aumône*, dans *Du Parnasse contemporain*)

> « Au plus fort de l'orage, il y a toujours un oiseau pour nous rassurer. C'est l'oiseau inconnu. Il chante avant de s'envoler. »

(Char, IV, *Rougeur des Matinaux*, dans *Les Matinaux*).

Bibliographie

Anthologies

Michel Cazenave, *Anthologie de la poésie de langue française du* XIIe *au* XXe *siècle*, Hachette, 1994.

Paul Eluard, *La Poésie du passé*, coll. « Melior », Seghers, 1951.

Max-Pol Fouchet, *Anthologie thématique de la poésie française*, Seghers.

Écrits des poètes eux-mêmes sur la poésie

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *L'Art romantique*, *Mon cœur mis à nu*, *Fusées*, Gallimard, Pléiade et diverses éditions de poche.

Yves Bonnefoy, *L'Improbable,* Mercure de France, 1959.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, coll. « Idées », Gallimard, et autres éditions

Roger Caillois, *Art poétique*, Gallimard, 1958.

Paul Claudel, *Art poétique*, Gallimard, Pléiade.

– *Réflexions sur la poésie*, coll. « Idées », Gallimard, 1963.

Paul Eluard, *Les Sentiers et les Routes de la poésie*, Gallimard, 1954.

Max Jacob, *Conseils à un jeune poète*, Gallimard.

Francis Ponge, *Le Grand Recueil*, t. 2 (*Méthodes*), Gallimard, 1962.

R.-M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Œuvres, Prose, Seuil.

Ouvrages sur les techniques d'écriture, la lecture et l'analyse de la poésie

Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982.

Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, coll. « 10-18 », Bourgois, 1989.

Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1965.

Georges Jean, *La Poésie*, Seuil, 1951.

Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, 2 t., PUF, 1988.

Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, Gallimard, 1946.

– *Poésie et Société*, PUF, 1962.

– *Sept poètes el langage*, coll. « Tel », Gallimard, 1992.

Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955.

– *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964.

Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

Index

Table des matières